

10.18132/LFZE.2013.7

VARGA ZOLTÁN

Kortárs magyar kamaradarabok kürttel
a duóktól a kvartettekig

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2012

10.18132/LFZE.2013.7

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti-

tudományok besorolású

doktori iskola

KORTÁRS MAGYAR
KAMARADARABOK KÜRTTEL
A DUÓKTÓL A KVARTETTEKIG

VARGA ZOLTÁN

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2012

TARTALOMJEGYZÉK

Köszönetnyilvánítás	IV
Bevezetés	V
 1. Duók	
1.1 Duók zongorával	1
1.2 Duók harsonával, kürttel, hárfával	14
1.3 Duók kürtre és cimbalomra	27
 2. Triók	
	44
3. Kvartettek	60
 4. Ciklikus kamarazene: Kocsár Miklós Echoes sorozata	76
 5. Elektroakusztikus kamarazene	84
 Függelék	
Tihanyi László: Double – jelmagyarázat	99
Dubrovay László: Concerto – jelmagyarázat	100
Ligeti György: Trio – jelmagyarázat	101
A fellelhető művek jegyzéke	102
 Irodalomjegyzék	103

Köszönetnyilvánítás

Ezúton szeretném mindazoknak a segítségét megköszönni, akik nélkül nem jöhetett volna létre ez a dolgozat:

Bánkövi Gyulának, Dubrovay Lászlónak, Faragó Bélának, Hollós Máténak, Kiss Margitnak, Kocsár Miklósnak, Madarász Ivánnak, a Magyar Rádió ZRT Archívumának, Maros Miklósnak, Meskó Ilonának, Nagy Györgyinek, Nógrádi Péternek, Sugár Miklósnak, Sütő Hajnalkának, Szabó Péternek, Szigeti Istvánnak, Szilágyi Imrének, Tihanyi Lászlónak, Tóth Péternek.

Külön szeretném megköszönni Dalos Annának, aki rendkívül sokat segített a disszertáció megvalósulásában.

Varga Zoltán
2012. március 6.

Bevezetés

Az európai műzene történetének hosszú évszázadai során sokáig csak kortárs zenét játszottak és hallgattak az emberek. A népzene és a műzene ugyan párhuzamosan élt egymás mellett, de folyamatos kölcsönhatásban és mindig az adott társadalmi közegre reflektálva. Ez a tendencia egészen 1829-ig fennállt, addig az esztendőig, amíg Felix Mendelssohn Bartholdy újra „felfedezte” és Lipcsében előadta Johann Sebastian Bach Máté passióját. Ekkorra azonban már egy új, harmadik zenei réteg is megjelent a népzene és a műzene között: az úgynevezett városi szórakoztató zene, ami az ipari forradalmat követően egyre nagyobb teret követelt magának és fokozatosan átvette a műzenétől a kortárs zene addigi funkcióját. Ezzel párhuzamosan, a műzenében is egyre több irányzat jelent meg és élt egymás mellett, így a 20. század fordulójára az addig többé-kevésbé egységes kortárs zenei nyelv helyét különféle stílusirányzatok töltötték ki. Ennek ellenére – vagy tán éppen ezért – a kortárs zene egyre kevésbé lett a mindennapok zenei életének része, időben egyre távolabb kerültek azok a művek, amelyek állandósultak a hangverseny-repertoáron. A mai hangverseny-látogató közönség túlnyomó részének még mindig túl modernnek számítanak Debussy, Schönberg, Janáček, Enescu, Elgar vagy akár Bartók művei, és a zeneművészeti főiskolák pedagógiai kánonjának is csak elenyésző részét alkotják a 20. század második felének komponistái, illetve a kortárs zeneszerzők.

Kortárs darabokat az tart életben, ha azokat a koncertszervezők, illetve az előadók megfelelő gyakorisággal műsorra tűzik. Az egyes előadók számára komponált művekkel gyakran előfordul, hogy ha az ajánlás címzettjének aktív előadói pályája véget ér, a számára komponált darab is feledésbe merül.

A kortárs magyar zeneszerzőkkel és művekkel való több évtizedes folyamatos és élő kapcsolatom ösztönzött arra, hogy e gazdag repertoár egy kis szeletén, többnyire a számomra írt kamaraművek példáján keresztül foglaljam össze azokat a tapasztalataimat, és adjam át a következő kürtös generációknak, amelyeket e művek bemutatása és előadása révén megszereztem.

A zenetörténészek évszázadok óta nagy jelentőséget tulajdonítanak a zeneszerzők elsődleges megnyilatkozásainak – gondoljunk csak az első Bach-, Mozart- vagy Beethoven-életrajzokra – , hiszen a zeneszerzők levelei, kijelentései,

tanulmányai vagy nyilatkozatai fontos kiegészítő információkat tartalmaznak a kompozíciós gondolkodás megértéséhez, a művek értelmezéséhez.

Mivel a kortárs művek esetében a legautentikusabb forrás maga a zeneszerző, ezért a szerzőkkel készített interjúk segítségével igyekszem minél gazdagabb információkkal elősegíteni a művekhez való közeledést. Ezt követően rövid zenei analízisen keresztül kívánom bemutatni a műveket, valamint saját előadóművészi gyakorlatom alapján, néhány módszertani és technikai megoldásra szeretném ráirányítani a figyelmet.

Az ismertetett 27 kamaramű természetesen nem adhat átfogó képet a kortárs magyar zeneszerzés valamennyi irányzatáról, részben mert nem minden szerző komponált kürtre kamarazenét, részben mert nem a szerzőket, hanem a műfajon belüli változatos hangszer-összeállítást szerettem volna bemutatni. A tárgyalt kompozíciók alkotói között vannak, „par excellence” fúvós zeneszerzők, vagyis olyanok, akik előszeretettel komponálnak fúvós hangszerekre (például Hidas, Kocsár, Dubrovay), olyanok, akik különféle összeállításokat szeretnek kipróbálni (például Maros, Sugár), valamint olyanok is, akik számára mindeddig csak egyszeri műfaji kirándulást jelentett a kürtös kamarazene (például Madarász, Tihanyi). A darabok kiválasztásánál elsődleges szempontom volt a különlegesség a hangszer-összeállítás, illetve a hangszerteknikai nehézség tekintetében, valamint a szokatlanabb zenei közeg – elektroakusztika – okán.

A dolgozat a duóktól a kvartettekig tárgyalja a kortárs kamarakompozíciókat. Tapasztalatom szerint ez a kamarazenei összeállítás ugyanis még belül marad azon a határon, amelynek keretében egyéni módszerekkel foglalkozhatunk a hallgatókkal, személyre szabottan segítve elő az egyes művekhez való közeledésüket. A duók túltreprezentáltsága indokoltá tette egyes jellemző hangszer-összeállítás önálló – esetenként alfejezetekre bontott – tárgyalását, mindenekelőtt az olyan tipikus „szonáta-felállítás” esetében, mint a kürt-zongora duók, vagy az olyan különleges – magyar sajátosságnak számító – társításoknál, mint a kürt-cimbalom duók. Az elektroakusztikus zene és a kürt együttese is – bár nem tartozik a szűkebb értelemben vett kamarazene-műfajhoz – önálló fejezetet kapott, amelyet részben a megszokottól eltérő előadási feltételek indokoltak, részben az a körülmény, hogy még napjainkban sem tartoznak a kürtrepertoár elsajátításának szorosan vett egyetemi törzsanyagához. A szó szorosan vett értelmében külön fejezetet érdemelt Kocsár Miklós „Echoes”

című négy darabból álló sorozata, ami megítélésem szerint új távlatokat nyitott meg a kürtre komponált kortárs kamarazene műfajában.

A dolgozat nem tartalmaz életrajzokat a zeneszerzőkről. Egyrészt az internet korában az érdeklődők sokkal pontosabb és naprakészebb információkhoz juthatnak az életrajzot illetően, másrészt sokkal fontosabbnak éreztem az egyes műnek az adott szerző életművében betöltött helyét (például Ligeti, Durkó), mint magának az életpályának a jelen dolgozat keretein belül mindössze vázlatos ismertetését.

Befejezésül, szeretnék bátorítást – egyben – ösztönzést nyújtani és kedvet csinálni mindazoknak, akik idegenkednének a kortárs darabok tanításától, vagy előadásától: vágjanak bele bátran, hiszen egy rendkívül gazdag, széles spektrumot felölelő, inspiráló zenei világ fog megnyílni előttük.

1.DUÓK

1.1 Duók zongorával

Tihanyi László (*1956)

Double (1986)

Ajánlás: nincs

Bemutató: Budapest, 1986. Augusztus 24.

Előadók: Varga Zoltán kürt, Eckhardt Gábor zongora

Kotta: kézirat

Hangfelvétel: nincs

Durata: 11'

Tihanyi László azok közé a kortárs magyar zeneszerzők közé tartozik, akik a legmesszebb jutottak a bartóki magyar tradíció és a nemzetközi avantgárd irányzatok harmonikus ötvözésében. Általában nagyobb apparátusban gondolkodik, viszonylag ritkán komponál szóló- vagy kamaraműveket. Kürtre és zongorára írt *Double* című darabja is meglehetősen régen, több mint negyedszázada keletkezett.

A Double egy svájci versenyre készült. Sajnos nem került a versenybizottság elé, mert közepes nehézségű darabra szólt a versenykiírás, és ez annál kicsit nehezebb lett. Kevés kis létszámú együttesre írt darabom van. A nagyobb létszámú együttesekkel szeretek dolgozni, leginkább zenekarral. Ez a kompozíció abból a korszakomból való, hogy - mondjuk így -, úrrá lett rajtam a Messian-örület. Azután Messiaen-en keresztül a Debussy-Messiaen-Boulez vonal egyre fontosabbá vált számomra. Úgy gondoltam, hogy megpróbálom továbbgondolni azokat az elképzeléseket, ahogyan Messiaen egy hangrendszer, vagy egy formavilágot felépített magának, és azt igyekeztem kitölteni azokkal a zenei elképzelésekkel, amelyek akkoriban foglalkoztattak. Ennek a darabnak például olyan a szerkezete, hogy kevés számú formarész van benne, de a formarészekhez kidolgozások vagy kommentárok kapcsolódnak. Ez egy nagyon jellegzetesen messiaeni gondolkodás, és én ezeket kevertem össze. Úgy értem az összekeverést, hogy nem rögtön az elhangzott passage után jön a kidolgozás, hanem esetleg először jön valami más, és csak azután következik az a rész, ami visszautal az előzményre. Ez olyanfajta koncepció volt, amivel akkoriban kísérleteztem, és ami

azóta is tart. Vagyis ez akkoriban bennem elindult, és azóta is kompozíciós elemem. A másik, ami nem kevésbé fontos volt akkoriban, az a hangrendszerre vonatkozik. Ezt megelőzően, egy rövid periódus erejéig, nagyon erősen inspirált az új lengyel zene, ami a tizenkétfokúságnak egy sajátos, szabad tizenkétfokú formáját jelentette. Mindenképpen kromatikus zenéről volt szó. Itt ugyancsak Messiaen, illetve egy kicsit a Darmstadtban megismert Messiaennél is újabb francia zene hatására gondolkodom, ami az úgynevezett L'Itinéraire-csoport¹ volt. Ennek tagjai közül talán Tristan Murail² és Gérard Grisey³ neve csenghet ismerősen, bár utóbbi sajnos nagyon fiatalon meghalt. Az ő hatásukra kezdtem el gondolkodni és foglalkozni azokkal a kérdésekkel, hogy a tizenkét hang alapján, de nem kromatikus zenét írok. Tehát nem a kromatikus tizenkét hangot használtam, hanem a zenei térben különböző módokon elrendeztem a tizenkét hangot, és így jutottam el ahhoz, amit most az új zenében különböző hangspektrumoknak hívnak. Ezeknek a használata jelentkezik már korai formájában ebben a darabomban is.⁴

A mű egytétéles, egyetlen formaívet ír le, de alapvetően két típusú zenei anyagból, illetve annak keveredéséből áll. (1a-b. kottapélda) Ebben az értelemben tehát azt lehet mondani, hogy szinte egy olyanfajta klasszikus elképzeléshez csatlakozik, miként a régi szonátaelvben az ellentétes karakterű főtéma és a melléktéma szembeállítás.

Itt is két eltérő karakterű zenei anyagról van szó, ezekhez különböző kidolgozási szakaszok, variációk, kommentárok, továbbfejlesztések csatlakoznak, amelyeket folyamatosan egymásba ötvöztem. Ilyen értelemben tulajdonképpen azt

¹ Ensemble L'Itinéraire

² Francia zeneszerző (Le Havre, 1947. március 11.) Párizsban a Keleti Élő Nyelvek Főiskoláján klasszikus arab és magreb arab szakon diplomázott, valamint gazdaságtudományból is oklevelet szerzett a Politikai Tudományok Intézetében. 1967-ben Olivier Messiaen osztályában kezdte meg zeneszerzés tanulmányait a Párizsi Conservatoire-on, ahol 1971-ben elnyerte a Római Ösztöndíjat, amelynek köszönhetően két évet Rómában töltött. Tanulmányai idején elsősorban az elektroakusztikus zene, valamint Iannis Xenakis, Giacinto Scelsi, de mindenekelőtt Ligeti György volt rá nagy hatással. Jelenleg New Yorkban él, ahol 1997 óta Columbia Egyetem zeneszerzés professzora. Forrás: www.tristanmurail.com 2012. február 25.

³ Francia zeneszerző (Belfort 1964. június 17. – 1998. november 11. Párizs) Kilenc esztendősen kezdett komponálni. 1963-1965 között Németországban a Trossingeni Konzervatóriumban kezdte meg zeneszerzés tanulmányait, majd a Párizsi Conservatoire-on folytatta, ahol összhangzattan, ellenpont és fuga tárgyakból szerzett diplomát. Ezzel párhuzamosan, 1968-tól 1972-ig Olivier Messiaen zeneszerzés-óráit hallgatta, majd Henri Dutilleulnál folytatta zeneszerzés tanulmányait az École Normale de Musique hallgatójaként. 1969-től Jean-Étienne Marie irányítása mellett kezdett elektroakusztikus zenével foglalkozni. 1972-1974. között római ösztöndíjas. Itt ismerkedett meg Giacinto Scelsi művészetével. 1972 nyarán részt vett a Darmstadti Nyári Kurzuson, ahol főként Ligeti György, és Karlheinz Stockhausen, valamint Iannis Xenakis kurzusait látogatta. 1973-ban részt vett a L'Itinéraire együttes megalapításában. 1982-től folyamatosan pedagógiai tevékenységet is folytatott. Kezdetben a kaliforniai Berkeley Egyetemen, majd 1986-tól haláláig a Párizsi Conservatoire-on tanított hangszerelést, majd zeneszerzést. Forrás: <http://brahms.ircam.fr/gerard-grisey> 2012. február 25.

⁴ Interjú Tihanyi Lászlóval: 2012. február 24.

mondhatnám, hogy Messiaen-módra a szonáta-elvnek a továbbmódosulása valósul meg formailag ebben a darabban is.⁵

1a. kottapélda Tihanyi László: Double 1. oldal 1-2. sor

1b. kottapélda Tihanyi László: Double 7. oldal 2. sor

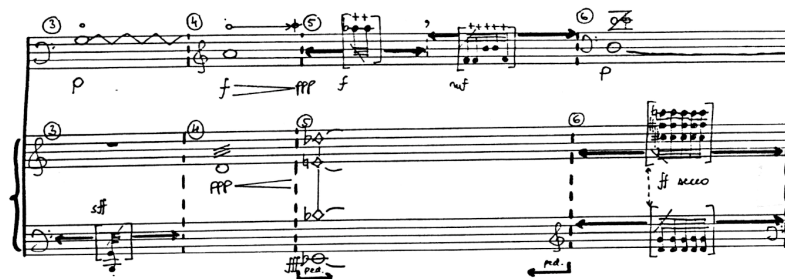
Eredeti formájában a darabot rajtam kívül még senki nem játszotta. Az Intermoduláció Kamaraegyüttes többször előadta, de az extra magasságot igénylő passage-okat a szerző egy oktávval lejjebb transzponálta. Így viszont nem jött létre a kívánt hatás, ezért két-három koncert után levették a műsorról.

A kompozícióban az átlagosnál több szerzői utasítás van a hangszer

⁵ Uo.

megszokottól eltérő kezelésére vonatkozóan.⁶ A vibrato különböző fajtái nem okozhatnak különösebb nehézséget, és ugyanez vonatkozik a fojtott – gestopft – hangokra is. Ezzel szemben van egy olyan jelölés, amely szerint a normál és az „echo” hangok quasi trillaszerűen váltakoznak. (2. kottapélda) Ennek az előadási utasításnak a technikai megvalósítása különös figyelmet és összpontosítást igényel, mert az effektust a hangtölcsér kimeneti nyílásának jobb kézzel való sűrű csukása és nyitása révén lehet megszólaltatni, aminek következtében ez a mozgás kibillenti a hangszert stabil helyzetéből. Tapasztalatom szerint a kürt szabályos tartását kell megváltoztatni, oly módon, hogy a szabadon lévő bal könyököt a testhez, a jobb kézzel tartott tölcseért a jobb derékhoz szorítjuk. Ez által tudjuk stabilizálni a hangszert. Ellenkező esetben a szájjal érintkező instabil fúvóka felsértheti az ajkakát, akár még a metszőfogakat is veszélyeztetve.

2. kottapélda Tihanyi László: Double 6. oldal 1. sor



További előadói nehézséget jelenthet a mű elején a regiszterek extra mélysége, de főként magassága, a hangzó kétvonalas á-ig, ami a fuvola legelőnyösebb regiszterének felel meg. Nagyon fontos, hogy az előadó helyes légzéstechnikával és kellően erős szájjizomzattal – Ansatzzal – rendelkezzen. Elégséges levegő híján ugyanis a száj az izomból való erőltetéstől annyira összepréselődik, hogy rosszabb esetben egyáltalán nem képződik hang, vagy nem képes az előírásnak megfelelően – *forte marcatissimo* – megszólalni. Fordított esetben, amennyiben csak levegővel próbáljuk képezni ezeket a magas hangokat, de nem rendelkezünk elég erős szájjizomzattal, akkor a „jól bevált” gyakorlat szerint bal kézzel rászorítjuk a fúvókát az ajkakra, ami által kellő nagyságú szájnílás képződik. Az ajkak erre a rendkívüli terhelésre olyannyira feldagadnak és megkeményednek, hogy napokig alkalmatlanná válnak a rezgésre. Ha ezekre a szempontokra

⁶ Vö.: 2. sz. Függelék I.: Tihanyi László: Double – Jelmagyarázat

odafigyelünk, akkor jó eséllyel kezdhethünk neki a mű megtanulásának, és sikeres előadásának.

Hollós Máté (*1954)

Canticornum (1995)

Ajánlás: Friedrich Ádám

Bemutató: Dunakeszi 1996. február 23

Kotta: Kézirat

Hangfelvétel: Magyar Rádió

Durata: 7'

A darabot Friedrich Ádám felkérésére írta a zeneszerző. Hivatalos bemutatójára egy 1996. február 23-i dunakeszi előadást követően Friedrich Ádám habilitációs koncertjén, 1996. november 25-én került sor a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem (akkor: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola) X. termében.

A mű címe arra utal, hogy énekelteni kívántam a kürtöt, mivel számomra az éneklésben és az általa közvetíthető lírában van a zene lényege. A felkérés kürtre és zongorára szólt. Ezt a darabot egyértelműen mai kürtre gondolva írtam, aminek az alapjai a felhangrendszerhez vezetnek, de a mai hangszer sokkal többet tud, következésképpen én azt a tudását és képességét szerettem volna kiaknázni a hangszernek és a hangszeresnek, ami túlmegy a hangszer eredetén, és az abból eredő alapnál jóval messzebbre mutat. Bármilyen hangszerre írok, mindig énekelni szeretek azon a hangszeren, jóllehet tudtam, hogy a kürtösök dolgát ezzel megnehezítem. De bíztam abban, hogy jó kürtösnek írom - és hogy esetleg majd más jó kürtösök is fogják játszani - kiderül, hogy nem is játszhatatlan. Éppen ezért kürtös szempontokat nem tartottam szem előtt, csak azt, hogy melodikus zenét írjak. Természetesen azon a határon belül, ahol még a kortárs zene melódiáit számon tartjuk, tehát nem Verdi, vagy akár Mozart szellemében.⁷

Az egytétel darab három formarészből áll. Az első a két egymásra épülő kvintből és variánsaiból szerkesztett dallam által uralt „A” rész, a 82. ütemig (3. kottapélda). A második formarész szekundok által meghatározott eltérő ritmikájú, és az A-rész *legato*-karakterével szemben *staccatósabb* B-rész, a 83-102. ütemig (4. kottapélda), majd a 3. formarész – a 103. ütemtől – az A-szakasz variált visszatérése, hömpölygő karakterű, tizenhatodos ritmusú motívummal kiegészítve. A formát a

⁷ Interjú Hollós Mátéval: 2012. február 22. Rottenbiller utcai Hungaroton hanglemmez stúdió

tematikus anyag határozza meg. Ha megnézzük a mű zenei anyagait, akkor már maga is, a téma az egymásra épülő kvintekkel választékos dallamvilágot képes létrehozni.

3. kottapélda Hollós Máté: Canticornum 1-11.

Friedrich Ádámnak - To Ádám Friedrich

CANTICORNUM

kürtre és zongorára - for horn and piano HOLLÓS, Máté
(1954)

Vannak továbbá a kicsit táncosabb másik témához kötődő, egyébként ambitusukban is szerényebb anyagok, amelyek ellentét anyagokként szolgálnak ahhoz, hogy visszatérhessen ez a kvintes világ.

4. kottapélda Hollós Máté: Canticornum 83-86.

A darab vége felé hosszabb egybefüggő tizenhatod-menetek következnek, amelyeknek az a funkciója, hogy a zongorát képezzék le a kürtön (5. kottapélda).

A zongorának partner szerepe van. Bár abból, hogy azt hangsúlyoztam, hogy a kürt énekel, abból következhetett volna, hogy a zongora éppen csak kísér, de semmiképpen nem ezt akartam, hanem azt szerettem volna, hogy a két hangszer minél egyenlőbben bonthassa ki azokat a melodikus elemeket, amelyeket már említettem a kétféle téma kapcsán, de legfőképpen a darabot uraló kvintes főtémában. Úgy gondolom tehát,

hogy a zongorának itt meglehetősen fontos alátámasztó szerepe van. Nem kísérő, hanem olyan partner, „aki” mellett a kürt jobban ki tud bontakozni. Ha színpadi hasonlattal szeretném kifejezni, akkor nem egy olyan szereplővel társalog a főszereplő, jelen esetben a kürt, aki csak azt kérdezi, hogy „hogyan?”, hanem aki értelmes vitába bocsátkozik, és abban kibontakozhat a kürt jelleme. Egyébként még csak annyit erről a dalolás dologról, hogy azért is adtam azt a címet, hogy Canticornum, mert a canticum latinul éneket jelent, és ehhez társítottam a „corno-t”, vagyis a kürtöt.⁸

5. kottapéllda Hollós Máté: Canticornum 129-134.



Az első és a második téma nem kapcsolódik egymáshoz: az egyik egy nagy ugrásokból építkező szélesebb téma, a másik pedig táncosabb és lényegesen egyszerűbb. Bár nem szonáta formában íródott a mű, de a két téma egymáshoz való kapcsolata olyasmi, mint a szonátaformában a főtéma és a zárótéma viszonya. Ez a második téma, ha ragaszkodunk a szonátaforma szempontjainak megfelelő leíráshoz, akkor a maga egyszerűségével inkább egy zárótéma karakterét idézi föl, a zeneszerzői szándéktól függetlenül.

Nagyon szeretem, ha az előadónak van saját elképzelése a darabról. Szeretem, ha kapcsolatba lép a darabbal, mert ha egyáltalán valamire tekintettel vagyok, vagy valami a célom, akkor az, hogy egyrészt annak az embernek írjam, aki játssza - ebben az esetben nem csak Friedrich Ádámnak, hanem a kürtösnek -, másrészt annak az embernek, aki hallgatja. Ha ez a kettő nem lel benne legalább szellemi élvezetet, de esztétikait is, akkor kutyafülét nem ér az, hogy én otthon milyen okos vagyok a papír mellett. Következésképpen ebben a darabomban is, és ugyanezt nagyjából általánosságban elmondhatom a zenémre. Természetesen van bizonyos határa, hogy mit nevezhetünk az előadó személyes megközelítési módjának, és mit egy

⁸ Uo.

bizonyosfajta pongyolaságnak. Ha visszagondolok, sokszor előfordult, hogy valaki valamit úgy játszott, hogy én ugyan nem így képzelem, de belefér abba, amit én képelek a darabról. Ha valamit nagyon más tempóban, nagyon más hangerővel, főként deklamáció szempontjából az én elképzelésemtől különbözően játszik, akkor szoktam kérni, hogy legyen kottahívebb, de akkor sem csak egy megoldást tartok elképzelhetőnek.⁹

A darabban sem hangnemi, sem egyéb tekintetben nincsenek nagy váltások. Inkább mintha egy tömbből lenne kifaragva, a kvintes világ tömbjéből, és ezen csak kisebb mellékfigurák, vagy jelzésszerűen mellékfigurák azok, amelyeket más témaelemként említettünk. Ez a darab tulajdonképpen végig ezeknek az egymásra épülő, visszahajló kvinteknek a történetéről szól, zenei értelemben vett narrációról.

A kvint a legtermészetesebb hangköz a világon, mert az oktáv az majdnem ugyanaz a hang, épp csak frekvenciában különbözik. A kvint az első olyan felhang, ami az alaphangtól eltérő. Olyan zenei világ sehol sincs, amelyben a kvint ne játszana szerepet. Legfeljebb máshogy osztják be az oktávot, de a kvintnek a fizikai tulajdonságából fakadó természetes ereje mindenütt jelen van. Az, hogy a kvintekkel elkezdi az ember játszani, ahelyett, hogy egyszerűen a kvintkörön mozogna fel- és le – mivel az nagyon unalmas volna nemhogy 6 percig (ennyi a darab), de 2 percig is – elkezdi máshogyan egymásra rakni a kvinteket. Oly módon, ahogyan már itt is az elején kisszekund eltéréssel épülnek egymásra. Attól a pillanattól kezdve voltaképpen nem tesz egyebet, minthogy azt az evidenciát, és azt a végtelen egyszerűséget, amit a kvint jelent, annyiféle megvilágításba helyezi, ahányszor a dolog előjön. Először csak egyszerűen egymásra rakva a kvintet, pillanatokkal később ugyanez következik be más hangokról. Aztán már elkezdi irányokban is változni. A kvint ide-oda helyezése természetesen azt is jelenti, hogy a kvartot is magába foglalja a téma. Az elején előforduló echo-jelenség arra is rögtön fel kívánja hívni a figyelmet, hogy a kürtös ebben az egyenrangú együttműködésben mégiscsak főszereplő, tehát róla szól, az Ő éneke ez a Canticornum, mivel rögtön, mielőtt a zongora az első hangot leütné, a kürtös már önmagával társalog. Ez a visszhang tulajdonképpen ezt jelenti.¹⁰

⁹ Uo.

¹⁰ Uo.

Szabó Csaba (1936-2003)

Sonatina for horn (1956-58?)

Ajánlás: nincs

Bemutató: nem ismert

Kotta: Cellissimo Bt., 2011

Hangfelvétel: nincs

Durata: 6'

Szabó Csaba az erdélyi magyar zeneszerzés történetének egyik legszínesebb, legsokoldalúbb egyénisége volt. Nyitottságának, az újdonságok iránti naprakész érdeklődésének köszönhetően számos műfajban komponált. Pedagógiai munkássága is jelentős volt. Ismereteim szerint ő az egyetlen 20. századi magyar komponista, aki a kortárs zene oktatásáról könyvet publikált.¹¹ Bár a könyv kizárólag külföldi kortárs zenei példákra támaszkodik és csoportos tanítás céljára készült, szemléletmódja, megközelítésmódja sok hasznos szempontot ad a kortárs zene egyéni és kamarazenei oktatásához is. Hogy a szerző zenepedagógiai munkássága ma is mennyire eleven, azt a 2011/2012-es tanévben a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen meghirdetett Szabó Csaba Emlékverseny¹² is igazolja, amelynek kötelező anyagában szerepel a Kürt szonatina.¹³

Szabó Csaba kísérletező hajlamát, az újdonságok iránti fogékonyságát jellemzi, hogy – alapvetően hagyományos zenei képzettsége ellenére –, kamaraművei között a többnyire tradicionális műfajokban és a szokásos hangszer-összeállításokra írt alkotások mellett olyan kompozíciók is akadnak, mint az 1975-ös keltezésű *Szonáta rézfúvósötösre és magnetofonra*, az 1999-ben komponált *Imák hegedűre, orgonára és magnetofonra*, vagy az 1974-ben preparált zongorára keletkezett *Mikor Csíkból kiindultam* című darab. Tekintve, hogy a Kürt szonatina nem szerepel a Nemzetközi Szabó Csaba Társaság már említett honlapján közzétett műjegyzékben, és a 2011-ben a Cellissimo Bt. igényes közreadásában megjelent

¹¹Szabó Csaba: *Hogyan tanítsuk korunk zenéjét?* Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1977

¹²Ld.: a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem versenykiírását: www.zeneakademia.hu

¹³Éppen ezért különös, hogy a Szabó Csaba Nemzetközi Társaság honlapja teljesnek szánt műjegyzéke

nem tünteti fel ezt a művet a kamarakompozíciók között:

http://www.szcsnt.hu/hu/szabo_csaba/mulista, pp.2-3.2012.02.28.

kottán¹⁴ sincs feltüntetve a keletkezés évszáma, nem tudtam megállapítani a mű komponálásának pontos idejét. A zeneszerző gordonkaművész fia, Szabó Péter így emlékezett vissza a darab keletkezésére:

A szonatina Kedves Gusztáv¹⁵ kürtművésznek íródott, akivel Édesapám együtt járt főiskolára Kolozsvárott. Sajnos a darab keletkezési idejét Édesanyám sem tudta megmondani, mert az előtt keletkezett, mielőtt ők megismerkedtek volna. Visszakövetkeztetve, körülbelül 20 évesen írhatta ezt a darabot 1956-57 környékén, de mindenképpen a főiskolás évei alatt. Szerintem nem diplomamunka volt, csak írt egy darabot. A kéziratban, amit a tanára – Jodál Sándor – valószínűleg ellenőrzött, nem volt bejegyzés. Az viszont biztosnak látszik, hogy a tanárával megbeszélték a darabot formailag, mert mindkét tétel jóval hosszabb volt. Semmi nem utal arra, hogy Jodál Sándor ezt javította volna, hanem csak gemkapoccsal van egy behajtás összefogva, és Édesapám kézírásával beírva egy „VI-DE”, tehát úgy gondolom, hogy formailag így helyes a darab és nem a hosszabb változata. Én tiszteletben tartottam ezt, és ennek megfelelően adtam közre a művet. A második tétel rondó formája is különbözik, de az apám kézírását jegyzi. Elképzelhető, hogy ezt később saját maga revideálta, vagy úgy döntött, hogy végül ez a formája maradjon, tekintve, hogy idegen bejegyzés nincs a kéziratban. Az is lehet azonban, hogy megbeszélte a tanárával, vagy talán a Gusztai azt mondta neki, hogy »Csaba, ez így hosszú lesz!«.¹⁶

A Kürt szonatina – amint arra a címadás is utal – harmonikusan illeszkedik azoknak a főként fúvós hangszerekre írt, többségükben pedagógiai célú zongorakíséretes műveknek a sorába, amelyeket az 1950-es évektől kezdődően komponáltak a magyar zeneszerzők, többek között Járdányi Pál, Szervánszky Endre, Dávid Gyula, Decsényi János. Annak magyarázata, hogy ezek az alkotások a fúvós hangszereket részesítik előnyben, a II. világháború okozta vérvesztésében keresendő. A vészkorszak és a második világháború borzalmi a magyar zenész társadalmat sem kímélték. Számptalan kiváló muzsikust esett áldozatul a harctereken, a hátszágban a bombázások, vagy éhínség, betegség következtében, a munkaszolgálatban, a koncentrációs táborokban. A túlélők közül pedig sokan végleg elhagyták az országot és külföldön próbáltak megélhetést találni. E magasan képzett muzsikusk helyettesítésére, sokan néhány évnyi hangszertanulás után kerültek zenei pályára,

¹⁴ISMN 979-0-801659-22-4, Szerkesztette: Szabó István és Szabó Péter

¹⁵Kedves Gusztáv később Nyugat-Németországban telepedett le, ahol a bonni Beethoven-Halle Szimfonikus zenekarának első kürtöseként elismert művész lett.

¹⁶A zeneszerző fia, Szabó Péter szíves közlése: 2012. február 22.

elsősorban a „rövid” – fűvós – tanszakokon. Ráadásul az újjáépítés szocialista lendületében a teljes zeneoktatási vertikumot is fel kellett építeni. Az új alapokra helyezett, igényes zeneoktatást segítő a legkiválóbb magyar zeneszerzők komponáltak könnyebb, vagy közepes nehézségű előadási darabokat, kezdetben – ötvenes évek – a népi elemeket hangsúlyozó, sokszor bukolikus hangvétellű nemzeti klasszicizmus szellemében. Szabó Csaba Kürt szonatinájának hangvétele azonban már a hatvanas évek merészebb, modernebb levegőjét előlegezi meg. Eltér a hagyományos háromtagú nagyformától is: mindössze kéttételes. Igaz, a lassú tételt megidézi egy közbeékelt, 2/4-es metrumú *Parlando* szakasz, ami a nyitótétel végén is visszatér. Maga a tétel erősen monotematikus. A főtémát kétütemes, kvint- és szekundlépésekből álló erősen pontozott ritmusú, triolákkal kiegészített motívum alkotja (6. kottapélda), amelyre kromatikusan elszínezett triolák válaszolnak, egy-egy „szabályos” és „szabálytalan” nyolcütemes egységet szembeállítva.

6. kottapélda Szabó Csaba: Kürt szonatina For Horn I. tétel 1-5.

Ugyanennek a pontozott ritmusnak és triolamozgásnak augmentált változata jelenik meg a *Parlando* szakaszban is (7. kottapélda). A teljes tétel folyamán ez a kétféle zenei anyag jelenik meg különböző alakokban, egymással váltakozva.

7. kottapélda Szabó Csaba: Kürt szonatina For Horn I. tétel 20-26.

A virtuóz *Presto* zárótétel ezzel szemben egyenletes *tenuto* negyedhangokból és sűrűn repetált nyolcadokból áll (8. kottapélda). A villámgyorsan lepergő tétel közepén – egy-egy generálpauzától keretezve – erősen szinkópált, tág hagközlépések alkotta *molto sostenuto* zenei anyag emlékeztet a nyitótétel *Parlando* megtorpanására, majd ezt követően ismét visszatér a dudanóták karakterére emlékeztető *Presto*, hogy végül pergő nyolcadokká „gyorsulva” fergeteges „*strettával*” zárja le a rövid, de egyszerűségében is rendkívüli igényességgel megformált kompozíciót.

8. kottapélda Szabó Csaba: Kürt szonatina For Horn II. tétel 1-9.



A Szonatina előadói szempontból átlagos nehézségű kompozíció, mely tele van magyaros nyújtott ritmus-duola-triola ritmuskombinációval. Ebben a stílusban, amit a darab képvisel, ez az egyetlen számottevő mű, ami kürtre íródott, és amivel érdemes behatóbban foglalkozni. Az első tételt akár szakközépiskolás kürtösök is játszhatják, mert a darab hangterjedelme még a játszható tartományon belül van (írott nagy c- b’). Nagyon fontos, hogy igazi magyaros ritmusokat játsszunk. Hogy mit értsünk ez alatt? A nyújtott ritmusokat minden esetben túl kell pontozni, majd az azt követő kétnyelvados figurát nagyon feszesen, szinte katonásan, végül a triolákat viszont összefogottan tanácsos előadni. Ha ezek a ritmuskülönbségek, nem elég pregnánsak, akkor sajnos elvész a tétel egyik legfontosabb értéke, a karaktere.

A második tétel az előzővel szemben már teljesíti a felsőfokú tananyag iránti elvárásokat. Szintén közepes nehézségi fokozattal indul, viszont a tétel végén lévő *Presto*-t mintha nem kürtre, hanem valami népi hangszerre, furulyára, vagy hegedűre komponálta volna a szerző (9. kottapélda). A huszonkét ütemes szünet nélküli nyolcadmozgás próbára teszi még a kortárs zenén edződött profi kürtösöket is. Mivel a kürt megszólaltatásához sok levegő kell, különösen ebben a hangfekvésben

megerőltető ennek a résznek a makulátlan előadása. Ha valaki ezt lelkiismeretesen minden hangot eljátszva próbálja előadni, ne lepődjön, meg ha a 99. ütem végén elfogy a levegője. Alternatív segítség lehet, ha a 83. ütem utolsó nyolcada helyett veszünk egy levegőt. Itt nem sérül a darab, mert a zongora mindkét szólama ugyanazt a hangot játssza oktávban.

9. kottapélda Szabó Csaba: Kürt szonatina For Horn II. tétel 78-103.

The musical score is divided into three systems, each with a Horn II staff and a two-staff piano accompaniment. The piano accompaniment plays the same chords in different octaves. Dynamics include 'sub. p' (subito piano) and 'f' (forte). The score ends with a double bar line and a 'Geb. 1' marking.

1.2 Duók harsonával, kürttel, hárfával.

Dubrovay László (*1943)

Concerto (2008)

Ajánlás: Káip Róbert és Varga Zoltán

Hangszerösszeállítás: kürt, harsona

Bemutató: 2009. április 22.

Helyszín: Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum, Budapest

Előadók: Káip Róbert, Varga Zoltán

Kotta: Akkord Music Publishers A-1172

Hangfelvétel: Magyar Rádió koncertfelvétel

Durata: ca 12'

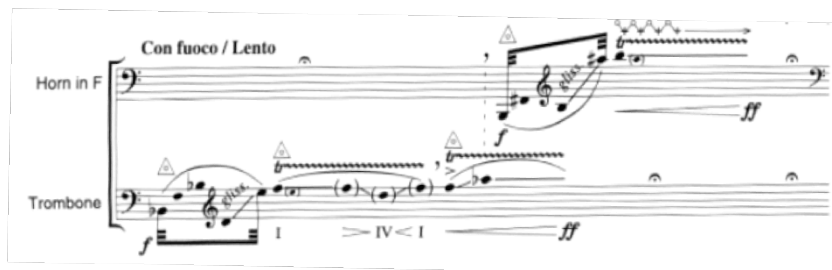
A kompozíció Sugár Miklós felkérésére keletkezett az EAR együttes hangversenyére. A darab különlegessége, hogy a cím sugallata ellenére nem szólóhangszer és zenekar versengéséről van szó, hanem a kürt és a harsona dialógusáról. A mű formailag nem szakad el a barokk concerto háromtétéles hagyományától. Célja, hogy mindkét egymással „vetélkedő” hangszer, és mindkét előadó technikai lehetőségeit és virtuóz képességeit maximálisan kiaknázza és maradéktalanul bemutassa. A darab nehézsége többek között abban rejlik, hogy a kürtnek „harsonás” mélységekben kell játszania, a harsonának pedig épp ellenkezőleg, a kürt magasságait kell meghódítania. A zenei szövet a hangszerelés tankönyvek által bemutatott szokásos hangterjedelmet mindkét hangszer esetében jóval túllépi, lefelé és felfelé egyaránt. A *con fuoco*, de *lento* karakterű dinamikus nyitótételben felhang-glisszandók, ventil-trillák, ajaktrillák, szélsőséges magasságok és mélységek, visszhang-effektusok, duplanyelvvel repetált clusterek rendeződnek egyszerű kéttagú formába. A *moderato* tempójelzésű középtétel a hangszín-moduláció, a tovatűnő „flutterzungés” kromatikus skálatöredékek és a szimultán ajak- és ventiltrilla¹⁷ különleges effektusaiból áll össze háromtagú szerkezetté. A harmadik tétel tempójelzése: *libero lento* – *allegro assai*. A lassú bevezető dinamikai visszhang- és ajakrezgetett effektusai a két hangszer egymásnak való felelgetésére

¹⁷A szerző utasítása szerint egyidejűleg kell ventillal lefelé egy kvintet tremolózni, ajakkal pedig egy felhangokból álló skálafelbontás felső váltóhangjain kell felfelé lépkedve tremolózni. Ez utóbbi egészen a 11. felhangig megy fel. V.ö.: 12. sz. kottapélda

épülnek. A visszhang esetében az egymástól átvett „motívumok” mindössze egy-egy fortén megütött ám pianissimón tartott hangra korlátozódnak, míg az ajakrezgetett effektus általában egy kistercet jár körül. A rövid bevezetőt két témára épülő, virtuóz rondó követi, amelyben rendkívül gyors staccato-tizenhatodok, flageolet-glissandók, ajakrezgetett és WA-szordinóval képzett mókás hangok váltakoznak. A második epizódban a középtétel témája megváltozott környezetben jelenik meg. Ezután a második rondótéma visszatérése torlasztással még több hangzáselemet kombinál (például: hangszerbe énekelt berregő hang csúszva). A tételt kóda zárja le, amely felidézi a bevezetés kvint-echós és ajakrezgetéses motívumait, majd felhang-glisszandóval fejezi be a Concertót.

Többszöri előadás után alakult ki bennem az a hasonlat, miszerint ebben a darabban két jó barát, vagy inkább két testvér beszélget egymással. Mivel mindkét hangszer a rézfúvósok családjába tartozik, szinte magától adódott a képzettársítás (10.kottapélda). A harsonán bemutatott glisszandós, majd hosszú trillában végződő kezdő motívumra hasonló zenei választ ad a kürt, ha lehet kicsit még erőteljesebben, még „karakteresebben” bemutatva azt.

10. kottapélda Dubrovay László: Concerto kürtre és harsonára 1. tétel 1.sor



A következő „dialogust” a kürt kezdi a nyitó motívum kibővített variánsával, amire a harsona válaszol az előzőhöz hasonló módon. Ez a dialogizálás végigkíséri az első tételt. Interpretációs szempontból a kürtösnek technikailag stabilan uralnia kell a hangszer teljes négy oktáv hangterjedelmét, ügyelve arra, hogy amennyire lehet, hasonló intenzitású dinamikát alkalmazzon mint a harsona. Ez nem könnyű feladat, mert a harsona jóval nagyobb menzúrájú hangszer, következésképpen szélesebb a dinamikai skálája is, különösen a mély regiszterekben. A második tétel quasi unisono indul. A harsona WA-szordinót¹⁸ alkalmazva játszik egy piano kantilénát, melynek hangjait a kürt akcentuált *fortissimo* tizenhatodokkal erősíti (11. kottapélda). A

¹⁸Ld.: Függelék II.: Dubrovay László: Concerto - Jelmagyarázat

tizenhatodik ütemben átkerül a dallam a kürtbe, ahol – ismereteim szerint eddig csak Dubrovay László által alkalmazott – a gestopft szordinó kimeneti nyílása zárásának, illetve nyitásának váltakozásával hasonló effektus jön létre, mint az előzőekben a harsonánál.¹⁹

11. kottapélda Dubrovay László: Concerto kürtre és harsonára 2. tétel 16-20.



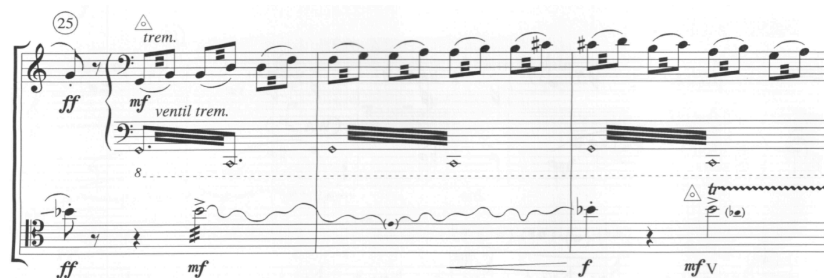
A szerző elképzelése szerint a gestopft szordinó kimeneti nyílását a mutatóujj begyével kellene zárninyitni, ami – a szordinó szűk keresztmetszete miatt – nem érzékelhető, főleg a harsona intenzív játéka mellett, mint a jelen esetben is. Ennek az aránytalanságnak a megoldására beszereztem egy új típusú, cserélhető tölcséres gestopft szordinót, melynek a tölcsére jóval nagyobb mint a régebbi modelleké. Az előnye, hogy nyitott pozícióban hangosabb, így a jobb tenyér által betakart állapotban jóval nagyobb lesz a zárás-nyitás közötti hangszínbeli különbség.

A tételben van még egy szokatlan akusztikai jelenség a kürt szólamban, amely a szimultán ajak- és ventiltrilla különleges effektusaiból áll (12. kottapélda). Ennek az első látásra megvalósíthatatlannak tűnő utasításnak a következő – általam alkalmazott – megoldását javasolom. Mindenekelőtt meg kell jegyezni, hogy csak duplakürtön sikerülhet maradéktalanul a mű előadása, különös tekintettel az alább tárgyalt instrukcióra.

Mindkét játékmód azonos hangon, az írott gé-n (hangzó cé) kezdődik, de az elemzés tekintetében sokkal fontosabb, hogy ez a hangzó cé alaphangú felhangsor harmadik hangja. Miután megszólaltattuk a kezdő hangot, a négynegyedes metrumban lejegyzett motívumot negyedes lüktetésben a következő felhangra való ajaktrillázással, hangról-hangra, lépcsőzetesen játsszuk. Közben az alsó szólamban

¹⁹ Általában rézből készült „tű” szordinó, amely használat közben teljesen elzárja a hang kimenő útját körbe a tölcsérben, csak egy körülbelül 7 mm átmérőjű nyílást hagy középen, amin keresztül fém, éles, szordinált trombitahangszerű hang szólal meg.

12. kottapélda Dubrovay László: Concerto kürtre és harsonára 2. tétel 25-27.



elkezdjük a ventiltremolót oly módon, hogy a „közös” kezdőhangot F-kürtön 1-3-as ventilkombinációval indítjuk. Az alsó szólam tremolójának alsó váltóhangja az írott cé – második felhang –, amelynek megszólaltatásához szintén az F-kürtön 1-3-as fogás szükségeltetik. Mivel azonos felhangskálán helyezkednek el, így a gé és cé közötti tremomlót normális esetben csak ajakmunkával lehet létrehozni. A cé-t azonban F-kürtön natúr fogással is meg lehet szólaltatni, azonban ennek használatával a hangzó f alaphangú felhangsorba kerülünk, ahol ez a hang a kívánatos második helyett a harmadik felhang. Mivel a ventiltremoló alapvetően két felhangsort vált, ezért a domináns ajaktrillás felső szólammal társítva interferenciát hoz létre, ami egy hörgő-rotyogó hanghatást eredményez a közönség nagy derűltségére.

A harmadik tétel egy új jelölést is alkalmaz az előzőekhez képest²⁰ (13. kottapélda).

13. kottapélda Dubrovay László: Concerto kürtre és harsonára 3. tétel 119.



A hangszerbe való éneklés pergetett nyelvvel. Ajánlatos fejhangon a lehető legmélyebb hangon kezdeni, majd egy hirtelen fefelé glisszandóval és crescendóval mintegy belekurjantani a hangszerbe. Természetesen minden gátlást félretéve, hisz a szerző utasítását tolmácsoljuk. A közönség reakciója az eddigi előadások során

²⁰Sajnálatos módon ez a jelölés a darab végén elhelyezett jelmagyarázatból eddig ismeretlen okból kimaradt. Vö.Függelék II.

rendkívül pozitív volt, a koncertek végén mindig óriási tetszést aratott Dubrovay László Concertója.

Durkó Zsolt (1934-1997)

Nyolc kürtduó (1977)

Ajánlás: Tarjáni Ferencnek

Bemutató: 1979 Magyar Rádió

Előadók: Tarjáni Ferenc és Czentrár Dezső

Kotta: Editio Musica Budapest, 1979 Z 8605

Hangfelvétel: Magyar Rádió

A „Nyolc kürtduó” keletkezésének éve talán az egyik legjelentősebb év volt a krisztusi korba lépő, mindössze 33 éves, de máris beérkezett fiatal zeneszerző életében. Ennek az évnek a tavaszán – születésnapja után egy hónappal – , 1977 május 15-én mutatta be a Magyar Állami Operaház Durkó első, és egyetlen operáját a „Mózeszt”.²¹ A „Nyolc kürtduót” pedig az év legvégén, decemberben fejezte be. Érdekes párhuzam, hogy nem Durkó volt az egyetlen olyan zeneszerző, aki egy nagyformátumú opera megalkotását követően kürtre komponált.²²

Durkó Zsolt Budapesten előbb Sugár Rezsőnél majd Farkas Ferencnél tanult zeneszerzést. Miután a Zeneakadémián 1961 júniusában elnyerte zeneszerzői oklevelét, ösztöndíjjal Rómában tanult tovább, ahol Goffredo Petrassi óráit látogatta az Accademia di Santa Cecilia. Az itthoni elszigeteltségből kiszabadulva a Rómában töltött másfél esztendő minden tekintetben meghatározó volt Durkó pályájának és személyiségének további fejlődésére. Petrassi tanítási módszeréről egy Földes Imrének adott interjúból a következőket mondta a zeneszerző:

Feladatomban az volt, hogy írjak apró ötleteket vagy témákat, amelyeket sajátomnak tudhatok, és nem Bartókosak. De a gyakorlat során kiderült, hogy oly mértékben itatódott belém ez a hagyomány, hogy hiába volt más a fejlesztés vagy a technika, amivel a témát megpróbáltam kibontani, mindenképpen Bartókos maradt. Végül is

²¹Hugaroton: SLPX 11982 - részletek

²²Ligeti György egyetlen operája, a szintén 1977-es keletkezésű „Le grand macabre” megalkotása után évekig nem jelentkezett jelentős kompozícióval, míg végül az 1981-ben írt *Kürt trió* életművének egyik mérföldköve lett. A Ligeti Trió részletes elemzését lásd. a 2. Triók című fejezetben

dühbe gurultam, és [...] elvittem a Maestróhoz saját *Quinto Concertóját*, amelyet [...] kipreparáltam. [...] Megmutattam neki, hogy véleményem szerint ez is „come Bártok”, az is „come Bártok!” Erre türelmesen azt mondta, hogy neki szabad, nekem nem! Később, majd ha saját lábamon tudok járni, ám legyek Bartókos, vagy folytassak hagyományokat [...], de előbb ismerjem meg, ami az utolsó húsz évben az európai zenében történt. Kért, hogy addig szorgalmasan gyűjtsem a magam kis ötleteit hétfőtől szerdáig, szerdától péntekig, péntektől hétfőig, tízet-húszat egy-egy alkalomra. A harmadik hónapban már egyszerűen nem tudtam mit kitalálni. Azt hittem, többet nem lehet már írni. Kiderült, hogy lehet.²³

Mintha ez a sok kis apró ötlet köszönne vissza másfél évtizeddel később a *Nyolc kürtduó* parányi motívumokból építkező rövid tételeiben. Az olykor népdalsor-szerkezetű, olykor aszimmetrikus, változó metrumú darabok önállóan, ciklusként, vagy akár tetszés szerinti sorrendben is előadhatók. Ezt megkönnyítendő, a második darab végén kétféle befejezést javasol a zeneszerző, attól függően, hogy a teljes sorozatot vagy csak önálló darabokat játszunk. További szerzői kitétel, hogy a III. és a VII. darab ne kerüljön egymás mellé (14a-b. kottapéllda). Ennek minden bizonnyal az a magyarázata, hogy a két említett darab karaktere meglehetősen hasonló. Mindkettő élénk tempójú, és szapora, többnyire 5/8-os lüktetésű.

14a. kottapéllda Durkó Zsolt: *Nyolc kürtduó* III. tétel 1-4.



²³In: Harmincasok. Zeneműkiadó. Budapest, 1969. p. 31-49. Közli: Gerencsér Rita (--szerk.) Durkó Zsolt. In: A magyar zeneszerzés mesterei. Holnap Kiadó. Budapest, 2005. pp.23-24.

14b. kottapélda Durkó Zsolt: Nyolc kürtduó VII. tétel 1-5.

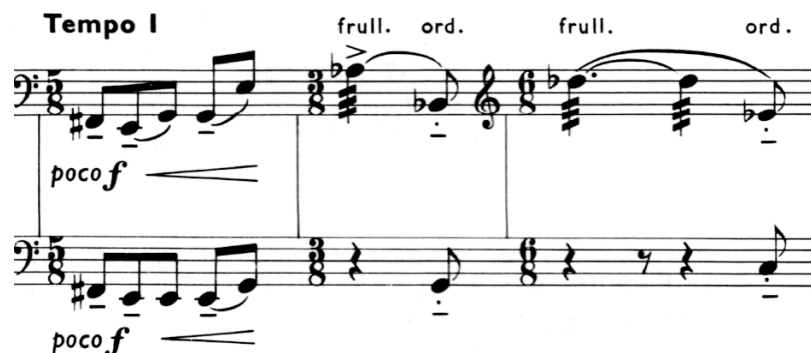


Hogy a bartóki dikció – Petrassi minden tanári igyekezete ellenére — mennyire Durkó anyanyelvénél vált, azt a *Nyolc kürtduó* is tanúsítja. A zeneszerzői hang egyéni, de a szerkezet, a formálás, és helyenként a karakter is a *Negyvennégy duó két hegedűre* szerzőjét juttatja eszünkbe.

A kottába beírt előadási utasítások pontosan tükrözik a szerző elképzelését a darab előadásáról, pontos betartásukkal egyértelművé válik az interpretáció. A darab technikai nehézsége abban rejlik, hogy a két szólam gyakran mozog a kisoktávban, ami nem a hangszer legelőnyösebb regisztere. A hangzó kis cé (írott kis gé) környékén a legtöbb kürtösnél Ansatzváltás²⁴ szükséges, ami a szerző által elképzelt folyamatos *legato*-ívet megtörheti.

A már említett VII. darabban az első kürt a 13. ütemben a kis fisz-ről (hangzó nagy H) indul, és két ütemmel később már desz''-t játszik (hangzó gesz'), ami két ütem alatt két oktáv hangterjedelmet ível át (15. kottapélda).

15. kottapélda Durkó Zsolt: Nyolc kürtduó VII. tétel 13-15.

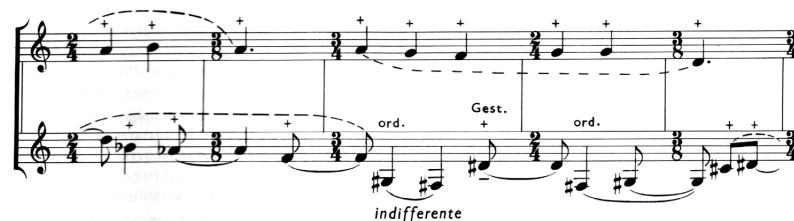


²⁴ Kürtösként változó, de jellemzően a kis f-fisz-g tartományba esik. Annyira ki kell nyitni a szájnyílást, hogy az megváltoztatja az előző szájállást.

Tovább nehezíti az előadást a regiszterváltás-közben egy-egy hangra beírt *frullato*²⁵ játékmód, ami megint másfajta szájtartást kíván. A *frullato* játék ugyanis egy bizonyos dinamikai szint alatt nem tud létrejönni. Ansatzváltás közben jelen esetben vigyázni kell, hogy ne csak az Ansatzot váltsuk, hanem megfelelő *crescendo* is kísérje azt, hogy a *frullato* megszólaltatásához elegendő dinamikával és kellő mennyiségű levegővel rendelkezünk.

A nyolcadik, egyben befejező duó, egy népdal-kánon megismételt strófával. Az előadási utasítások: „*sostenutissimo, freddo*” (nagyon visszatartva, hidegen), illetve: „*senza accenti, sempre legato possibile*” (hangsúlyok nélkül, végig a lehető legkötetten). A szerző ennek eléréséhez mindkét szólamban fojtást – *gestopft* – ír elő. Nagyon fontos, hogy a fojtáshoz ne használjunk segédeszközt – szordínót –, mert a háromszoros piano utasítást csak jobbkez-technikával lehet megvalósítani. Az alsó szólam 7. és 8. ütemében írott gisz-fisz, illetve fisz-gisz hangokat alaphelyzetben – nyitva – kéri játszani a szerző, amihez az „*indifferente*” (közömbösen) utasítást adja (16. kottapélda). Mindez kürtös nyelvre lefordítva annyit tesz, hogy amennyire lehet meg kell tartani a dinamikát és csak hangszínt kell váltani.

16. kottapélda Durkó Zsolt: Nyolc kürtduó VIII. tétel 5-9.



A tétel melankolikus jellegéből következően nagy a kísértés az expresszív előadásra, jóllehet valamennyi, a szerző által megfogalmazott utasítás inkább távolságtartó, már-már rideg kifejezést indikál. Emiatt talán szerencsésebb lenne, ha a megelőző, VII. darab kerülne a ciklus végére.

²⁵ Olasz: pörgetve

Maros Miklós (1943)

Games/Játékok (2008)

Ajánlás: „Évának és Mexinek” (Maros Éva, Varga Zoltán)

Hangszerösszeállítás: kürt és/vagy trombita (ad libitum) és hárfa

Tervezett bemutató: Varga Zoltán DLA-koncertjén 2012-ben

Kotta: Svensk Musik (Swedish Music Information Centre) www.mic.se,

swedmic@mic.se

Hangfelvétel: nincs

Inspiráció forrása szinte minden lehet. De ami olyan jelentős lenne, hogy arról a darab autentikus tolmácsolása érdekében az előadóművésznek is tudomása kellene, hogy legyen, olyan itt nincs. Abban az esetben programzenéről beszélénk, ez pedig nem az. A darab címe *Games*, magyarul *Játékok*, a zene öröme, illetve az előadók és a közönség viszonyára utal, leszögezve azonban, hogy a játék komoly dolog! A zene öröme kell, hogy áradjon a muzsikálásból, ami által a közönség is ennek részese lesz.

Ritkán találkozik az ember olyan muzsikussal, aki saját hangszere mellett egy hasonló, de mégis egészen más hangszeren is magas szinten tud játszani, ami egy ilyen mű előadását különlegessé tudja tenni. A darab virtuóz részei tisztábban szólnak a trombitán, így nagyobb lesz a kontraszt, ha a szólamot két hangszeren adják elő. Tehát az ötlet, hogy ugyanaz a művész trombitán is és kürtön is közreműködjön ugyanabban a darabban, ez Varga Zoltán ötlete volt, az ő kérésére készült a kompozíció. [...] Az ötlet először 6-7 évvel ezelőtt vetődött fel, a darab több évi vajúdás után 2008-ban született meg.²⁶

Természetesen trióként is elő lehet adni a művet, ez esetben a trombitás illetve a kürtös szünetel, míg a másik játszik. (Lásd itt a zeneirodalomban gyakran előforduló hegedű-brácsa váltásokat, például Schoenberg: *Pierrot lunaire*, amit vagy ugyanaz az előadó játszik mindkét hangszeren, vagy külön hangszeres. Fúvósoknál ilyenek például a korai Haydn-szimfóniák – No. 7 – ahol az oboisták alkalmasint fuvoláztak is.)

A hárfa és a trombita, illetve kürt hangszínben és karakterben is nagyon szépen szól együtt, amint ezt egyre több komponista felfedezte. A hárfa tehát majdnem természetesen került az együttesbe, mint az a hangszer, amely a harmóniákat alá tudja támasztani. A zongora, hangzásában nem illett volna bele ebbe a koncepcióba, úgy

²⁶Maros Miklós szíves közlése: 2012. február 16.

²⁷ Uo.

Harmóniavilága az első rész megfelelője. A visszatérés egy lassú lírai rész kürtön, amiből egyre lassítva csak a hárfa tovatűnő harangozása hallatszik. A darab belső struktúráját a felhasznált elemek különbözősége teszi érthetővé, a lassú és a gyors részek harmóniai alapja és ezzel hangkészlete más és más. A kompozíciós technika az úgynevezett komplemeter elv, amely szerint a tizenkét hangból álló hangrendszer különböző részei különböző szerepet kapnak. A szerző zenei nyelvezetében ez a felosztás többnyire két különböző módon jelenik meg, ahogyan ezt saját maga is megfogalmazta :

1. két pentatonskála, közös hangok nélkül. Például az egyik anyag a c-pentaton skála hangjaiból áll, a vele szembenálló pedig egy fisz-pentatonból, vagy ezek transzpozíciói az egymáshoz való kapcsolat megtartásával. A darab lassú részei, a két Largo (a 42. ütemtől kezdve, valamint az utolsó rész) ezekből építkeznek. Egyrészt az akkordok egymáshoz való kapcsolódása, másrészt a két hangszer egymáshoz való viszonya, a konszonáns-disszonáns ellentét, a pentaton skálák egymáshoz való viszonyából jön létre. Időnként egy-egy váltóhang is jelentkezhet a pentatóniában, amivel a kvartból bővített kvart lesz. Ez nem igazi disszonancia, inkább az egészhangú skála érintése, egy, az impresszionizmushoz közelítő színezés, ami viszont a következő akkordban tiszta pentatóniává oldódik fel. Példaként említendő a 117. ütem, a kürt d-a íve, ami egy d-pentaton része. A hárfa első akkordja h (a hárfa pedálrendszeréből következően, de tulajdonképpen ez egy cesz), vagyis, cesz-desz-f, ami a következő akkordban már "tisztá" asz-pentaton része (asz-cesz-desz-esz-[a gesz hiányzik]) (19. kottapéllda).

2. A tizenkét hangból álló hangkészlet kettéosztva kétszer két hármashangzatra osztódik, természetesen közös hang nélkül. Mindkét hármashangzat-pár egy dúr és egy moll hármashangból áll. G-dúr + cisz-moll, illetve esz-moll + F-dúr. Természetesen ezek is előfordulnak transzpozícióval más alaphangról, de a kettő egymáshoz való viszonya konstans. A darab első négy ütemében a hárfa és a kürt egymással váltakozva a G-dúr illetve a cisz-moll, majd a következő négyben az F-dúr, illetve esz-moll hangjaiból alakítja anyagát.²⁸

19. kottapéllda Maros Miklós: Games 171.



²⁸ Uo.

Ez a zeneszerzői nyelv nagyon leegyszerűsített alapja, ebből épül a kompozíció a komplementer technika segítségével.(20. kottapélda)

A darabban nincs semmi olyan technikai kívánság, ami a tradicionális hangszerkezelésen túl menne. Az előadók feladata, mint mindig, az együttjátszás olyan magas foka, hogy a különböző hangszerek egységét meg tudják teremteni.

Magyarországon még nem volt rá példa, hogy kortárs zenei koncerten egy kürtös azonos darabon belül trombitáljon is. Régi álmom fog megvalósulni akkor, ha bemutathatom Maros Miklós alkotását. Zenei tanulmányaimat trombitásként kezdtem.

20. kottapélda Maros Miklós: Games 79-81.



Külső kényszerítő körülmények miatt azonban hangszert kellett váltanom. Harminchat éve nem játszom trombitán, de a hangszer iránti vonzalmam változatlan maradt. Ezért született meg ez a darab.

A trombitával játszandó rész hangfekvése kürtön már nagyon magas lenne, de a trombitának ez a legelőnyösebb regisztere (21a-b. kottapélda) A hangzó magasság nem változik, mivel a trombita csöve azonban rövidebb, ezért a felhangrendszer sajátosságából adódóan ezeket a magas hangokat trombitán sokkal biztonságosabban lehet megszólaltatni, mint kürtön. A két hangszer különbsége nem csak a hangolásukból adódik, hanem a megszólaltatásukhoz használt fúvóka eltéréséből is. Míg a kürt megszólaltatásához egy mély tölcserformájú fúvóka szükségeltetik, addig a trombitához egy kehely alakú. Ez magában foglalja az „Ansatz” különbözőségét is. A kürt megszólaltatásához a száj két sarkát izommal leszorított, középen laza, rezgő szájra van szükség, a trombitajátékhoz pedig körben izommal megtámasztott feszes szájtartásra.

21.a. kottapéda Maros Miklós: Games kürt 76-78.

76 **Allegro** ♩ = 108

21.b. kottapéda Maros Miklós: Games trombita 76-78.

76 **Allegro** ♩ = 108

A két hangszer váltása esetén a kürt után aránylag könnyebb megfeszíteni a szájizomzatot a trombita megszólaltatásához, mint fordítva, ugyanis már rövid idejű trombitálás után is annyira bemerevedhet a kürtös szájizomzata, hogy nagyon nehezen képes megfelelően lelazítani. A két hangszer kicserélése közben, a közönségnek háttal hangtalanul, erősen artikulálva végezhetünk szájizom-lazító gyakorlatot például az ábécé magánhangzóinak quasi glisszandós, hangtalan felsorolása által. A szerző összesen háromféle változatban írta le a darabot: a kürtös-trombitás változat mellett létezik egy-egy csak trombitára, illetve csak kürtre készített verzió is.

1.3. Duók kürtre és cimbalomra

1974-ben, Kocsár Miklós *Repliche* című négyrészes sorozatának második kompozíciójával egy egészen új, addig ismeretlen összeállításban jelent meg a kürt, a cimbalom társaként. Ez a teljesen új párosítás két kiváló hangszeres művész számára készült, Fábián Márta cimbalomművész, valamint Tarjáni Ferenc kürtművész számára. Az új és szokatlan duó különleges hangzása szerencsés egybeeséssel tökéletesen beleillett a kortárs magyar zeneszerzők posztmodern útkereső törekvéseibe, ami elsősorban a hangzás és a hangszínekkel való kísérletezés irányába indult el. A kürt puha hangzása és felhangrendszerének kiaknázása, illetve a cimbalom ezzel kontrasztáló fémes hangszíne és változatos megszólaltatási módok további bővítették a hangzás lehetőségeit. Kocsár Miklós duója iskolát teremtett, az ő nyomdokain több magyar zeneszerző is komponált erre az összeállításra.

Kocsár Miklós (*1933)

Repliche No. 2 (1976)

Ajánlás: Tarjáni Ferenc és Fábián Márta

Bemutató: 1977. Magyar Rádió

Kotta: Editio Musica Budapest

Hangfelvétel: Hungaroton, SLPX 12012, HCD 32601, HCD 31959

Durata: 10'16"

A *Repliche No. 2*, a *Repliche*-sorozat második részeként, az 1971-es keltezésű fuvola és cimbalom kettős után keletkezett, kürtre és cimbalomra. A kompozíció 11 részes, *attacca* füzérbe kapcsolódó nagyformájához azonban közelebb áll a szó olasz eredetijének harmadik értelmezése, vagyis az ismétlés-ismétlődés. Ugyanakkor a két hangszer, illetve a szűkebb és tágabb hangközök felelgetésén alapuló, komplex motivikus szerkesztést átszínezi az első, olykor a második jelentés is. A szokásos olasz műfaji elnevezésektől eltérő, ám programmentes címadás alapvetően technikai-formai megközelítésre utal. Ennek ellentmondanak azonban az egyre szélesedő, kibontakozó szenvedélyes gesztusok, amelyek rendkívül expresszív, egyszerre feszült és bensőséges lírai tartalmat hordoznak, egy-egy sokatmondó, karaktert sugalló tempójelzés által tagolva. A motivikus szerkezeti elemek a Kocsárra jellemző tartózkodó és takarékos

módon egyúttal a dallami expresszivitás hordozóivá is válnak: a visszafogott, szinte rejtőzködő szerkezet mögött izzó vulkánokat sejtetve.²⁹

Tizenegy részre tagolódó, keretes szerkezetű mű, amelyben a tételek jelölései a karakterváltások tempóját hivatottak az előadók számára jelezni. Amennyiben a cím magyar megfelelőjének a feleselés szót tekintjük, nem járunk messze az igazságtól. A cimbalom több oktávos, nyugtalan kezdésére a kürt két hangból álló nyugodt cantilénával válaszol (22. kottapélda).

Innentől kezdve mindkét hangszer önálló karaktert vesz fel, ami a darab folyamán szinte végig jellemző lesz rájuk. Bár a második részben a kürt átvesz valamennyit a cimbalom izgatottságából, de ennek ellenére sikerül megőriznie alapvető nyugalmát (23. kottapélda).

A harmadik, *Poco meno mosso* tételre való érkezést a cimbalom felfelé irányuló kromatikus hatású mozgása, nyugtalan „zsongás” előzi meg.

22. kottapélda Kocsár Miklós: Repliche No. 2, 1.t. Moderato első sor



23. kottapélda Kocsár Miklós: Repliche No. 2, 2.t. Allegro 2-3.sor



²⁹ CD- kísérfüzet: Hungaroton, HCD 32601 p 8.

Ez a kis átvezetés egy a'-b' tremolóban megnyugodni látszik, legalábbis amíg a kürt eljátssza a maga mondanivalóját, ami jellemzően kis és nagy szekund mozgásokból tevődik össze (24. kottapéllda). A harmadik részt a kürt zárja és bár lenne még „mondandója” a negyedik részben, de a cimbalom – *cantabile*, ellentmondást nem tűrően kezdi a saját „replikáját”. Az előző tétel mintájára ez a tétel is a kürt zárszavával végződik a már jól ismert kis hangközlépésekből álló témával. A Repliche No. 2 *senza misura* van lejegyezve az ötödik rész – *Allegro* – kivételével. Itt alternatív ütemvonalakat alkalmaz a szerző, hangsúlyozni kívánja a metrikus játék fontosságát (25. kottapéllda). Az eddig alkalmazott hangközökből kialakult tematikus anyag egy változata jelenik meg vidám, kicsit táncos formában. Két, quasi kadencia van. Az első, már említett metrikus rész közepén szerepcsere történik. A kürt átveszi a cimbalom addigi karakterét egy kadencia erejéig, majd a második, *quasi libero* utasítással ellátott részben a kürt kantilénája közben a cimbalom egyre rövidebb, *staccato* nyolcadcsoporthoz fejezi be az ötödik részt. (26. kottapéllda) A 6-9. részekben az egyre sűrűbb tizenhatodcsoporthoz megjelenése a tematikában előkészíti a tizedik részt megnyitó, ellentmondást nem tűrő, a kürtön bemutatott „vulkánkitörést” (27. kottapéllda). Az utolsó koronás d'' hang semmibe tűnő diminuendójából halk pizzacatóval tér vissza a darab eleje.

24. kottapéllda Kocsár Miklós: Repliche No. 2, III.tétel: *Poco meno mosso* 1-2. Sor



25. kottapéllda Kocsár Miklós: Repliche No. 2, 5.t *Allegretto* 1-2. sor

5 Allegretto

via sord.
mf
pp
p secco
mp

26. kottapéllda Kocsár Miklós: Repliche No. 2, 5.t *Allegretto* 2. old.3-4. sor

rit. (quasi libero)
pp
p
mf
mp
a tempo
mp
p
pp
ppp (attacca)
Largo

27. kottapéllda Kocsár Miklós: Repliche No. 2, 10.t *Maestoso* 3-5. sor

10 Maestoso

ff
f
mf
p
lasc. vibr.

Előadói szempontból kicsit bonyolult a kompozíció. Mivel *senza misura* lejegyzést alkalmazott a szerző, így az előadás közben fokozottan szükséges a szem, illetve fülkontaktus. A játszópartitúrából folyamatosan nyomon kell követni a partner játékát és a megfelelő helyen és időben az előírt módon kell hozzá kapcsolódni. Nagyon fontos a hosszú tartott és a sűrűbb, rövidebb hangok időbeli aránya. Célszerű a kürtkottában az 5., 7., és 11. oldalon, a lap alján a cimbalom alsó szólamában az üres helyekre a következő oldal pár hangból álló kürtszólamát átírni. Így megmarad az egység, nem törik meg az atmoszféra felesleges lapozással.

Madarász Iván (*1949)

Öt eset (2004)

Ajánlás: Szakály Ágnes és Varga Zoltán

Bemutató: 2004. október 30.

Helyszín: Budapest, Óbudai Társaskör kamaraterem

Előadók: Szakály Ágnes cimbalom, Varga Zoltán kürt

Kotta: kézirat

Hangfelvétel: Hungaroton, HCD 32601

Durata: 7'10"

Az „Öt eset” a zeneszerző szándéka szerint narratív zene. Nem konkrét cselekményt elbeszélő, hanem határozatlan tárgyú fiktív történetek sora. Ötféle zenei szituáció, ami az epikus absztrakciót zenei hangokban konkretizálja. A rövid, olykor mindössze néhány ütemes tételek egy-egy karaktert, hangulatot ragadnak meg eltérő játékmódon, figuráción vagy motivikán keresztül. Az Öt eset, tehát öt különféle zenei alakzatot jelent, amelyekben nem történik a hagyományos értelemben vett fejlesztés-fejlődés: míg az alapfiguráció statikus marad, a harmóniaváltások jelentik a dinamikát. Ez alól talán csak a „Presto possibile” tempójelzésű zárótétel a kivétel, amelyben a mélyből felmorajló tremoló-szextolák egyre ritkulva, egyre szellősebbé és szaggatottabbá válva törnek a végső kulminációs pont – egy elröppenő hangzat felé. Az Öt eset *attacca* követi egymást, ami a nagyformán belül rajzol összefüggést a belső dinamikától feszülő „állóképek” között. Az első és a második Eset bizonyos értelemben egymás gyors-lassú variációja, amennyiben mindkét tétel alapját hevesen gesztikuláló, illetve hármashangzattá szelídülő tág hangközlépések – főként szextek – alkotják. Az ütem-hangsúly- és motívum-eltolásokkal tagolt, ostinato zakatoló középrésztől a kürt és a

cimbalom néhány ütemen át lebegtetett glissandói vezetnek a befejezés továtúnő víziójáig.³⁰

Előadói aspektusból vizsgálva az „Eseteket”, az első eset a kottakép alapján nem tűnik komplikáltnak, ütemeket használ a szerző ütemmutató nélkül. Ez a lejegyzésmód rögtön ad egy szabadságérzetet a kötöttségen belül. A két szólam alkotó elemeit a szext hangköz különböző hangmagasságokból indított lépései adják. A szerző szóbeli utasítása szerint, a kürtnek széles, éneklő hanggal és artikulációval kell játszani az előkének jelölt tizenhatod-csoportokat. A cimbalomnak ugyanazt a vizuális ábrázolást aránylag összekapott, nyugtalan, már-már hisztérikus módon kell interpretálnia. A tétel tempóját Madarász Iván nem a hagyományos szöveges formában adja meg, hanem egy ütemre körülbelül 3 másodperc időt engedélyez (28. kottapélda). Mivel két egymásnak ellentmondó karaktert kell egységként bemutatni, nagyon fontos, hogy a találkozási pontokon úgymond bevárják egymást az előadók. A cimbalom izgatott játéka gyorsabb tempóérzetet ad, ami már a második sorban szeret valóban is gyorsulni. Az első ütemben d' hangon indul a kürt, az ütem körülbelül második harmadában unisono lép be a cimbalom. A következő ütemben a kürt a szextlépéssel adja meg a tétel sebességét. A harmadik ütemben, miután a cimbalom eljátszotta a kételőkés tizenhatod hangból álló hangokat, azután léphet tovább a kürt a cimbalom által már az ütem elején bemutatott ritmikájú anyaggal, de

28. kottapélda Madarász Iván: Öt eset 1. tétel 1-7. ütem



együtt a másik szólamban lévő tremolós d'-vel. Erre a kompozíciós elemre van építve az első „Eset”. Ahhoz, hogy az előkés tizenhatod-csoportokat a szerző igénye szerinti karakterben el tudjam játszani, a kettes csoportokat nyolcad duolának, a három hangból állókat pedig triolának értelmeztem. A következő „Eset”-ben az előző tételben alkalmazott szext-lépésekre épített akkordok, különböző módon történő felbontása ad egy izgalmas dallamvilágot (29. kottapélda).

³⁰CD-kísérőfüzet: HCD 32601 p.10.

A szerző a dallamok közötti elválasztást koronákkal oldja meg. Minden egyes dallamot a kürt kezd. Általában az első két hanggal megadja a tempót. Fontos, hogy a cimbalom ezt a tempót vegye át és tempóváltás nélkül fejezze be a dallamot. A tétel előadásához nagy nyugalom és türelem szükséges. A harmadik „Eset” aránylag gyors *ostinato* zakatolása látszólag egyszerű. Az együttes játéknál nagyon nehéz követni a másik szólamot. Mérőütésnek nyolcad van előírva, de nem a hagyományos 5-6-7-nyolcados súlyozással. A szerző szóbeli utasítása szerint a két hangszer között azonos dinamikai arányt felállítva, súlyozás nélkül kell előadni.

29. kottapélda Madarász Iván: Öt eset 2. tétel 1. sor



Ezt az utasítást a darab előadására való felkészülési időszakban nem sikerült megvalósítani a kézirat 260-as tempóban való olvashatatlansága miatt. Végül leírtam hagyományos artikulációval, amit – miután meghallgatta – elfogadott a szerző (30a-b. kottapélda).

A negyedik tételben „quasi lebegés” hallható. Ezt a zeneszerző úgy oldotta meg, hogy mindkét hangszernek minimális glisszandó játékmódot írt elő. Ez a kürtön nem okoz problémát, mert a jobb kéz – ami a tölcserben van –, nem csak a hangszert tartja, hanem az intonációban is nagy segítséget jelent. A kéz fokozatos nyitása-csukása glisszando hangmagasság emelkedést, illetve mélyülést eredményez. Ha a kürtös még a szájizmaival is rásegít, egy kisterc közeli amplitudóban lehet mozgatni a hangmagasságot.

30a. kottapélda Madarász Iván: Öt eset 3. t. 25-27.



30b. kottapélda Madarász Iván: Öt eset 3. t. 25-27.



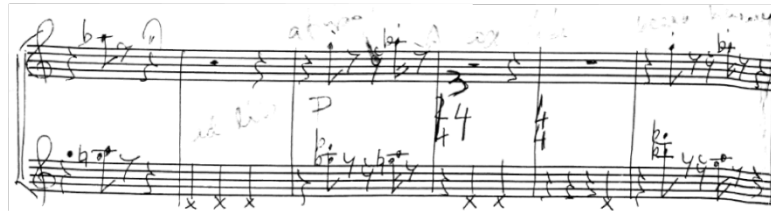
A cimbalomnak a glisszandó nagyobb gondot okoz, mert a szerző szóbeli utasítása szerint, miután megszólalt az első bé-cisz kisterc hangköz, a bé hangnak az egyik húrját hangolókulcs segítségével először lefelé, majd felfelé kell hangolni, az eredeti magasságon túl. A próbák során bebizonyosodott, hogy az ötlet nagyon jó, csak koncerten képtelenség megcsinálni, mert annyira elhangolódik a cimbalom, hogy 5-6 percbe is beletelt, mire vissza lehetett hangolni az eredeti tisztaságra. Mivel az utolsó tétel körülbelül másfél perc és a tételek *attacca* következnek egymás után, így alternatív megoldásként a cimbalom a halk, tremolós, kromatikus mozgását még pedállal összezengette, így imitálva a glisszandót.

Az ötödik tétel, a darab fináléja – *prestissimo possibile* – mindkét hangszer esetében az alsó regiszterből, sűrű trillamozgással gomolyog elő és fokozatosan egy vulkánszerű kitörésig crescendál. Ez a mintegy „függöny” funkciót betöltő kezdeti mozgás egy kvinttel feljebb megismétlődik, de most már végig pianóban tartva. A csúcspontra érve a „levegő egyre ritkul”, a gomolygó mozgás egyre szaggatottabbá válik. A trillákat egyre hosszabb szünetekkel tagolt rövid hangok váltják fel, míg végül teljesen megszűnnek, távolba vesznek.

Új effektusként eddig szokatlan oldaláról mutatkozik be a cimbalom: a cimbalomjátékos a verő nyelvél erőteljes, de rövid, szaggatott ütésekkel érinti a

cimbalmot, ami koppanó hangot eredményez (31. kottapélda). A darab végére jellemző diminutio erre az effektusra is kiterjed: a koppanások száma egyre csökken.

31. kottapélda Madarász Iván: Öt eset 5. t. 18-23.



Faragó Béla (1961)

Zazen (2005), Zazen I. (2008)

Ajánlás: Vidovszky László

Bemutató: 2008. október 15.

Helyszín: Magyar Rádió

Előadók: Szakály Ágnes cimbalom, Varga Zoltán kürt

Kotta: kézirat

Hangfelvétel: Hungaroton, HCD 32601

Durata: 3' 41", 3' 49"

Faragó Béla a nyolcvanas években indult zeneszerző-nemzedékhez tartozik. 1977 óta folyamatosan részt vesz a magyar és nemzetközi kortárs zenei irányzatokhoz kapcsolódó események főáramában, különféle együttesek tagjaként – Új Zenei Stúdió, 180-as csoport, FőZőCső, EAR Együttes – ahol előadóként és zeneszerzőként egyaránt jelen van.

A szó a zen buddhisták számára a felismerést, megvilágosodást, a "buddhaság" pillanatát jelenti, de az odavezető utat is értik ez alatt, mint pl. az ima formáját/rendjét. Zazen című kompozícióm 2005-ben készült hegedűre, szintetizátorra, hangszalagra, valamint különböző tér és hangelemekre. A művet Vidovszky László I. hegedű-rádió szonátájának szegedi előadása inspirálta. A koncertteremmé alakított moziteremben – ahol a kinti kávézóból behallatszó zajok, popzene, az esti diszkóra várakozó fiatalok hangjai, ajtócsukódások, a későn jövők botorkálásai közepette – megállt az idő. A teremben zajló koncerttől független, véletlenszerű, nem oda illő zenei és nem-zenei elemek, abban a pillanatban Vidovszky zenéjével együtt egy új minőséggé olvadtak

össze. Felszólításként hatottak, hogy MINDENT hallgassunk, MINDENT lássunk, és főleg hogy keressünk MINDENBEN MINDEN lehetséges látványt, kísérletet, és MINDEN új és elképzelhető hangot.’ (Ben Vautier: J. Cage-ről, 1961)

Valami ilyesmit éreztem a hegedű-rádió szonáta bemutatóján, hogy a valóság összes eleme abban a pillanatban összeolvadt a Vidovszky által előre tervezettel és az előre-nem-tervezett, nem is tervezhetővel, a helyszínnel, az emberekkel, a teljesen oda nem illő zajokkal és hangokkal, amelyek azonban mind Laci darabjának szerves részévé váltak számomra.

Ezt az érzetet próbáltam meg létrehozni a „Zazen”-ben is. A nagy koncentrációt igénylő hegedűszólamhoz különböző típusú akusztikus, térbeli és zenei elemek társulnak, térben és megszólaltatásuk módjában is elkülönülve egymástól – ezúttal előre megtervezett módon, de a hallgató/néző számára a meglepetés és a humor eszközeit is igénybe véve – , így közelítve a „felismerés” felé.

A Zazen II. az első Zazennek kürt-cimbalom változata, azzal a különbséggel, hogy elvettem belőle a többszatszórás, a térben különböző helyekről, a percepció határán, háttérként megszólaló zaj- és zenei kollázst. A középső tételt kihagytam, így maradt két tétel, amelyet két hangszer meditatív párbeszédévé alakítottam át, az alkalmazott tizenkétfokú rend ellenére inkább a konszonanciákra helyezve a hangsúlyt.³¹

A Zazen tételek megszólaltatásához nagyon flexibilis Ansatz szükséges. A „cisz” (hangzó fíz”) kezdés nem teszi népszerűvé a darabot a kürtösök körében. (1. kottapélda) Minden hangszernek van egy vagy két olyan regisztere, ahol - a hangszerelés tankönyvektől függetlenül – a legtöbbet lehet megmutatni a hangszer tulajdonságaiból. Ez a kezdés látszólag nem az. Ha valakinek nincs abszolút hallása, nagyon nehéz a „semmiből” eltalálni egy olyan magas hangot, ami körül szinte már negyedhangonként vannak a felhangok. És ha ez sikerül, akkor már „csak” a lefelé hajló szextet, majd kvintet kell „lekötni” (32. kottapélda).

³¹Hungaroton, HCD 32601 p. 9.

32. kottapéllda Faragó Béla: *Zazen I.* 1-6.

Zazen
Hommage à I. Vidovszky
Béla Faragó (2008)

$\text{♩} = 60$

Rubato
con sord.

Cor. in F

Cimb.

A kezdő hang megszólaltatásához szükséges erőteljes légoszlop, kellő összpontosítás nélkül, könnyen megcsúfolhatja a kötéseket – gikszer – mert az érkező hanghoz (kilencedik felhang) még nagyon közel vannak a szomszédos felhangok. A malórt megelőzendő, a kezdeti levegőoszlopon lefelé kötéskor a túlfújás elkerülése érdekében kicsit lazítanunk kell, de csak annyira, hogy a következő lekötéshez még elegendő levegő maradjon. A kompozícióban jellemzően szélsőségesen nagy ambitusú *legato* hangközlépések vannak (33. kottapéllda). A *Zazen II*-re is jellemzőek a tág hangközlépések, amelyeket negyedhangos eltéréssel repetáltatott motívumok szakítanak meg.

33. kottapéllda Faragó Béla: *Zazen II.* 12-15.

12

Zazen II.

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

A tág ambitust bejáró tizenhatod-motívumokat nagyon nehéz legato-ban játszani, ha a kürtös a levegővételt követően létrehozott légoszlopon kívül csak a szájjizomzatára támaszkodik (34. kottapéllda). Tercnél nagyobb kötésekre rásegíthetünk a kötések közben hang nélkül hirtelen belehuhogott „H” betűvel. Ez ugyanis fokozott munkára készíti a rekeszizmot, ami által egy plusz „levegőbomba” társul a már folyamatosan áramló levegőhöz. Ettől szinte maguktól „helyükre

ugranak” a kívánt hangok. Ügyelni kell azonban arra, nehogy ez a „rásegítés” befolyásolja a dinamikát, illetve a zenei artikulációt.

34. kottapélda Faragó Béla: *Zazen II.* 16.



Tóth Péter (*1965)

Scirocco (2006)

Ajánlás: Rácz Aladár

Bemutató: 2007. október

Helyszín: Nyíregyháza, Kodály-terem

Előadók: Szakály Ágnes cimbalom, Varga Zoltán kürt

Kotta: kézirat

Hangfelvétel: Hungaroton, HCD 32601

Durata: 7'07"

A mediterrán kultúra nyolc széljártást különböztet meg, köztük a *Scirocco*-nak nevezett délkeletit. Az elnevezés egyaránt származik az arab *shulûq* szóból, ami déli szelet jelent, illetve Szíria nevéből, ahonnan a Jón tengeren át érkezik a szél. Tóth Péter címadása is két etimológiai eredőre vezethető vissza. Egyrészt felidézi a kürtön átáramló levegőt, magának a fűvásnak a technikáját, másrészt a Magyarországtól délkeletre fekvő Balkán-félsziget „levegőjét” és népzenei motívumkincsét. A mű nagyformája a magyar párostáncok lassú-gyors formájához is társítható. A rövid, dialogizáló bevezetés „Andante” lamentója után a cimbalom egy makacsul ismételt, gyors, „soroló-szerkezetű” nyolcad-lüktetésű tetrachord-

motívumba torkollik, ami szekvencia-szerűen emelkedik a variált visszatérésig, ahol a két hangszer kis időre szerepet cserél [35. kottapélda]. A visszavezetés után, amelyben váltakozó ütemű bolgár ritmus töri meg az ostinato állandóságát, ismét a cimbalom szólamába kerülnek a folyamatosan változó hangsúlyok, míg a kürt triolás és szinkópált ellenpontot játszik. Végül a cimbalom is átveszi a triolákat, és a két hangszer az addig hallott motívumokat egyre sűrűbben váltogatva jut el a befejezésig.³²

Előadói szempontból a kompozíció a különösen nehéz kategóriába tartozik. A lassú bevezető után következő gyors részben a cimbalom kétütemes motívumokat repetál – mintegy ritmus ostinatóként. (36. kottapélda.) A négynegyedben való lejegyzést 2+2+3, illetve 2+2+5 metrikai felosztásban játssza a cimbalom, miközben a kürt 4/4-ben játszik.

35. kottapélda Tóth Péter: Scirocco 126-129.



A cimbalom négyütemes bevezetője alatt a kürtösnek fel kell vennie a darab tempóját, mintegy 2/2-be „átkonvertálva”, és a belépésétől kezdve, a cimbalomtól „quasi függetlenül” *alla breve* kell játszania.

36. kottapélda Tóth Péter: Scirocco 42-45.



³²Hungaroton: HCD 32601 p. 10

A cimbalmos segíthet azzal, ha a kétütemes motívumok kezdőhangját kicsit hangsúlyozza, ami által létrehoz egy viszonyítási alapot. A két hangszer szerepcseréjekor a kürtnek 22 ütemet kell egy levegővel végigfújni. A szakaszt megelőző kétütemnyi szünetben különösen sok levegőt és mélyre kell venni, hogy az azt követő nyolcad-mozgást rövid, *secco*³³, halk hangon játsszuk végig. Tóth Péter szívesen ír kürtre az esz”-ig (hangzó asz”) (37. kottapélda), ami egy terccel meghaladja a kürt amúgy is tág, négyoktávós hangterjedelmét. Amennyire lehet vigyázni kell az ötödik oktávban való játékkal, mert az erősen megfeszített szájizmok tartósan megmerevedhetnek.³⁴

37. kottapélda Tóth Péter: Scirocco 157-160.

³³Folyamatos nyolcad-mozgásban minél rövidebb és szárazabb hangot játszunk, annál több levegőt tudunk tartalékolni.

³⁴V.ö.: Tihanyi László: Double, p. 10

Meskó Ilona (*1981)

„Adom burkolt című” (2007)

Ajánlás: Szakály Ágnes és Varga Zoltán

Bemutató: 2007. március 19. Tavaszi Fesztivál

Helyszín: Andrásy Egyetem Tükörterem

Előadók: Szakály Ágnes és Varga Zoltán

Kotta: Kézirat

Hangfelvétel: Hungaroton, HCD 32601

Durata: 11’27”

Meskó Ilona kompozíciója többféle zenei stílus szellemes ötvözte, egy rendkívül markáns, az egész kompozíciót meghatározó erősen szinkópált, repetitív ritmusképletre építve, ami a zenei szövet szoros organikus egységének alapja. A duó népdalsorra emlékeztető „rejtjeles” címe a *kürt-cimbalom duó* betűiből képzett anagramma. Az egymást *attacca* követő tételek háromrészes visszatérő szerkezetet alkotnak, amit rövid codetta zár le. Az uralkodó szinkópált ritmusképletet az *Allegro* nyitótétel kezdetén a két hangszer szoros párhuzamban, repetitív technikával, „secco” ismételteti, majd a kürtszólam ellenpontja bontakozik ki, amit időről időre megszakít a szinkópált motívum variált visszatérése (38. kottapéllda). A zeneszerző szándéka szerint „a különböző zenei anyagok különböző világokat képviselnek, így tájat, kort, stílust és karaktert is.” Végül a szinkópák egy „rubato” kürtkadencia után a cimbalom elhaló kvintakkordjai kíséretével vezetnek az „*Adagio, quasi andante*” tempójelzésű középtételhez, ami nem más, mint egy idézőjelbe tett kromatikus „invenció” J.S. Bach dallamára „mely elmosódottan a távolból szól és ebben a felállásban a kürt képviseli a jelen, a valóság hangjait, mely néhol megzavarja, néhol kiemeli a dallamot.” A zárótételben motivikusan tömörítve tér vissza a szinkópált főtéma, majd a codettában váratlan stílárís fordulattal e kopogós, vad téma augmentált változata Nino Rota Fellini világát idéző cirkuszi zenéinek hangulatába csap át.³⁵ (39. kottapéllda)

38. kottapéllda Meskó Ilona: „Adom burkolt című” I. tétel 1-2.

Meskó Ilona

Corno in F *Allegro* *f*

Cimbalom *p secco*

³⁵Hungaroton: HCD 32601 p. 8

39. kottapélda Meskó Ilona: „*Adom burkolt című*” III. tétel 27-29.

A mű előadása Tóth Péter Sciroccójához hasonlóan szintén rendkívül nehéz. A nehézség az első tételben leginkább a gyors tempóban megszólaltatandó komplementer ritmusvariációkban rejlik. A nyitótétel első részében a párhuzamos mozgás után a két szólam szétválik: a cimbalom megmarad a „ritmushangszer” szerepében, míg a kürt dallamhangszerré lép elő. (40. kottapélda)

40. kottapélda Meskó Ilona: „*Adom burkolt című*” I. tétel 20-21.

A tétel második felében visszatér az eredeti „szereposztás” de nem párhuzamos, hanem ellenpontos szerkesztésben. A kétféle szólamszövés ezt követően váltakozva jelenik meg. A tétel elején bemutatott ritmikai kombináció a tétel végén *molto ritenuto* kapcsolódik a középső tételhez, mintegy folytatva a csaknem nyolcadértékűre lelassult tizenhatodokat (41. kottapélda). A második tételben a kürt folyamatosan játszik, ami rendkívül próbára teszi a kürtös állóképességét, elsősorban a folyamatos szordinált *piano* előadásmód miatt. A második tételben, a Johann Sebastian Bach-imitációban a témát a cimbalom és a kürt felváltva hozza, miközben a másik szólam ellenpontozza, következésképpen mindkét hangszer szünet nélkül játszik. A kürtös számára könnyítést jelenthet egy lágyabb hangot produkáló szordinó alkalmazása, amivel bátrabban fújhat erősebb hangokat. A tétel végén a cimbalomszólam egyre gyorsuló mozgása készíti elő a nyitótétel repetitív kezdőanyagának visszatérését, ami a harmadik tétel uralkodó tematikája lesz, egészen a codáig.

A kódában a kürt „fagottos” rövid, *secco* nyolcadokban ingamozgást játszik, miközben a cimbalmon sorra megjelenik a korábban felvonultatott ritmikai elemek augmentált változata. A kóda *secco* előadandó hangjait nagyon feszes ritmusban, szenvtelenül kell megszólaltatni – mintegy ritmushangszerként.

41. kottapélda Meskó Ilona: „Adom burkolt című” I.tétel 78-80. II.tétel 1-5.

78

molto rit.

Ped. ** Ped.* *Ped.* *Ped.*

Adagio quasi andante II

gestopp *mp* *mf* *mf*

2. Triók

Sugár Miklós (*1952)

Trió miniatűrök (1995)

Ajánlás: Szakály Ágnes, Vajda József, Varga Zoltán

Hangszer-összeállítás: cimbalom-fagott-kürt

Bemutató: 1996. június 10.

Előadók: Szakály Ágnes cimbalom, Vajda József fagott, Varga Zoltán kürt

Helyszín: Magyar Rádió

Kotta: kézirat

Hangfelvétel: Magyar Rádió, Hungaroton HCD 31997

Durata: 12'

A darab Szakály Ágnes felkérésére íródott. Az ezredforduló utáni években végleges formát öltő cimbalom-kürt együttes a kilencvenes években még erősen út-, illetve profilkereső stádiumban volt. Többek között Bach, Corelli és Telemann trióit próbáltuk egy akkoriban úttörőnek számító cimbalom-kürt-fagott hangszer-összeállítással bemutatni, több-kevesebb sikerrel. Repertoárbővítés céljából több kortárs zeneszerzőt is felkértünk. Mindeddig azonban csak Sugár Miklós komponált erre az összeállításra.

A *Trió miniatűrök* összesen nyolc tételes, amely formailag három részből áll. Az egyes részeket rövid intermezzók választják el egymástól. A darab *unisono fortissimo* d-vel indul, ami a *diminuendo*-t követően a szimfonikus zenekarok hangolás előtti perceit idézi fel, amikor csak „zsong” a zenekar. Itt-ott kihallatszik a zsongásból egy-egy hang, témafoszlány. A cimbalom a *gliss. con mani* előírás alapján kézzel simogatja a húrokat fel és le, ami a vonós hangzást hivatott illusztrálni (42. kottapélda). Később a fagott, majd a kürt flageolet-glisszandói fa-, és rézfúvós szólamok zenekari hangolás előtti állapotának imitációjával dúsítják, majd rövidebb-hosszabb dallamtöredékekkel teszik teljessé az illúziót. Végül elcsendesedve, halk cimbalom-tremolóval veszi kezdetét az első közjáték. A visszafogott cimbalomtremoló felett a kürt és a fagott a cimbalom pedálhangjaival egyszerre kezdődően felfelé, illetve lefelé fokozatosan hosszabbodó skálatöredékekkel felelget egymásnak. Ezt követően, az előzőekben használt kézzel megszólaltatott glisszandóval a cimbalom fejezi be az első intermezzót.

42. kottapélda Sugár Miklós: Trió miniatűrök I. tétel 1-3. sor

The musical score is written for three instruments: Corno (in F), Fagotto, and Cymb. The first system shows the Corno and Fagotto parts with dynamics like *ff*, *dim.*, and *p*, and the Cymb part with *ff* and *p*. The second system shows the Fagotto part with dynamics like *p* and *mf*, and the Cymb part with *p* and *mf*. The third system shows the Corno and Fagotto parts with dynamics like *p* and *mf*, and the Cymb part with *p* and *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

A második rész *attacca subito forte* kezdődik az első részben már megismert témátöredékek összefűzéséből kialakult dallammal, ami az egész második részen végigvonul. A szuggesztív jelleget párhuzamos mozgások emelik ki. Az ötödik tétel szintén egy intermezzo, amelyben a cimbalomkezdés után ismét egymás nyomában jár a két másik hangszer, azonos jellegű, szaggatott ritmikájú tetszés szerint ismételt halk részekkel, amiből a cimbalom robbanásszerűen válik ki egy *prestissimo forte* hangzatfelbontással. A következő tétel címe: *Ostinato* (43. kottapélda). A kürt és a fagott egyenletes, egymást kiegészítő ismétlődő nyolcad-mozgása közben a cimbalom szintén ismétlődő hosszabb tremoló hangjai ellenszólamot hoznak létre. A hetedik tétel hangzatfelbontással kezdődik, amely mindhárom hangszeren végigvonul, majd ismét egy ostinato-jellegű részben folytatódik, ahol a hangszerek saját tetszőleges tempójukban ismétlik meg a különböző hosszúságú és sűrűségű hangzatfelbontásokat. Ebből alakul ki a befejező dallam, szintén párhuzamos

mozgásban, de itt most folyamatos tremolóval fűszerezi a szerző az indulószerű dallamot (44. kottapéda).

43. kottapélda Sugár Miklós: Trió miniatűrök VI. tétel 1-17.

OSTINATO

♩ = 120

p cresc. al ff

1

2

3

4

A zárótétel epilógus, amelyben a darab legfontosabb részleteit a már ismert, kézzel megszólaltatott halk cimbalom-glisszandók felett, az időnként felhangzó mély fekvésű fagott-trilláktól elkülönülten, a kürt tetszőlegesen ismételve adja elő.

44. kottapélda Sugár Miklós: Trió miniatűrök VII. tétel 2. sor

Közel két évtizeddel ezelőtt, a mű keletkezése idején, már jellemző, de még nem volt megszokott az a notációs technika, amit Sugár Miklós a darab lejegyzéséhez alkalmazott. Azóta ennek olvasata már nem jelent problémát a kortárs zenében járatos előadók számára. A fagott és a kürt hangszíne mindig is homogén volt, ezért az előadás nem igényel különösebb dinamikai visszafogottságot a kürt

részéről. Sok az improvizatív rész, ami a kamarazenei műfaj hagyományos kötöttségein belül, nagy szabadságot enged az előadóknak.

Nógrádi Péter (*1952)

Divertimento (1983-85)

Ajánlás: nincs

Hangszer-összeállítás: hegedű-klarinét-kürt

Bemutató: 1983 Budapest

Kotta: Akkord, Budapest 2005 A 1111

Hangfelvétel: Hungaroton SLPX 12945

Durata: 7'

1982-ben egy magyar intézmény - nem emlékszem melyik – pályázatot írt ki hegedű-duó komponálására azzal a csábító ajánlattal, hogy a díjnyertes darabokat a Zeneműkiadó megjelenteti. Mivel az én darabom nem kapott díjat, tovább próbálkoztam a megformálással. 1983-ban átdolgoztam a sorozatot egy színebb összeállítással (hegedű, klarinét, kürt) trióvá, „Divertimento” címmel. Erről a Magyar Rádióban egy stúdiófelvétel is készült, Perényi Eszter, Balogh József és Varga Zoltán előadásában. A darabban felhasznált kompozíciós elemeket spontán módon alkalmaztam. A mű ösztönösen, organikusan formálódott. A Divertimento a Magyar Rádió 1986-os kortárszenei seregszemléjén a Zeneművészek Szövetségének különdíját kapta.¹

A hat rövid tétel lazán összefüggő, tempóbeli változatosságra törekvő egységet alkot, különösebb tematikai összefüggés nélkül.

A *Nyitány* hevesen ágáló, feszesen nyújtott ritmusú, szélesen gesztikuláló zene, makacsul visszatérő motívumokkal, de ostinato-jelleg nélkül (45. kottapélda).

45. kottapélda Nógrádi Péter: Divertimento I. tétel 5-6.



¹Nógrádi Péter szíves közlése: 2012. február 28.

A második – *Induló* – tételben is a pontozott ritmus dominál, de különböző tempókban, karakterekben rejtőzve, burleszk-szerű elemekkel tarkítva (46. kottapélda).

46. kottapélda Nógrádi Péter: Divertimento II. tétel 3-5.



A *Rumba* eleven sodrású, szinkópás ritmusokat felvonultató tétel. Ritmusát egy mondókából² kölcsönözte a szerző (47. kottapélda). Utólag – 2006-ban – került a darabba.

47. kottapélda Nógrádi Péter: Divertimento III. tétel 5-8.



A negyedik, *Aerobic* című tétel két – egymással kontrasztáló – osztinátós anyag játéka (48. kottapélda), a teljesen merev ismételtetés jegyében. Egyfajta minimal-art tanulmány.

48. kottapélda Nógrádi Péter: Divertimento IV. tétel 4-7.



² Fekete bikapata kopog a pepita patikaköveken

A *Harangzúgás* a darab egyetlen lassú tétele, amely nem más, mint egy hangszeres korál: akkordok játéka (49. kottapéllda).

49. kottapéllda Nógrádi Péter: Divertimento V. tétel 1-5.



Végül a *Finale* a japán pentatónia hangjain³ nyugszik (50. kottapéllda).

50. kottapéllda Nógrádi Péter: Divertimento VI. tétel 1-6.



A 7/4-es metrumban mozgó ostinato lényeges eleme az asszimetria, ami a 4-es és 3-as lüktetés váltakozásán alapul. Különlegessége ezen túlmenően egyfajta – pedálhangokon kizengetett – unisono-játék, amely időnként szétesűszik, majd újra összeépül.

Egy sajnálatos sajtóhiba következtében a kiadott hanglemezen⁴ a darab előadói között kürtösként Endrődi Sándor kollégám neve került feltüntetésre –, aki a tervek szerint a felvételen közreműködött volna – de betegsége miatt én helyettesítettem.

A darab hangszerelésére jellemző, hogy a kürtöt gyakran basszushangszerként használja a szerző. Ennek következtében a kürtösnek gyakran kell az Ansatz-váltás körüli regiszterben játszania. Az egyenrangú kamarazenei

³do-mi-fa-la-ti

⁴Hungaroton, SLPX 12945

szólamtársításból adódóan azonban a kürt a felső regiszterben is játszik dallamhangszerként. Ugyanakkor tévhit, hogy a hegedűvel vagy a klarinéttal való társuláskor a kürtösnek „visszafogottabban” kell játszania. Mivel a másik két hangszer eltérő regiszterben játszik, ezért nem tudják egymást elfedni. A kürtös tehát bátran élhet a dinamikai skála adta lehetőségekkel.

Maros Miklós (*1943)

3 epigramma (1975)

Ajánlás : nincs

Hangszerösszeállítás: kürt-cselló-zongora

Bemutató: 1975

Kotta: kézirat

Hangfelvétel: nincs

Durata: 5'

A kompozíciót pedagógiai célra rendelte a Svéd Koncertiroda (Rikskonserter) egy főiskolai növendékekből álló együttes iskolai turnéjára. A fiatal muzsikusként szóban és zenében mutatták be hangszereiket általános iskolákban. Az új mű bemutatása külön érdekessége lett ennek a turnénak. A zeneszerzői feladatok egyike az volt, hogy legyen olyan egyszerű, áttekinthető, transzparens az anyag, amit a nem túl mély elméleti felkészültséggel rendelkező muzsikusként szóban is ismertetni tudnak az általános iskolai hallgatóknak. Gyakorlat a szóbeli kommunikációhoz, ami által a zenészeket közelebb akarták hozni a közönséghez. Ennek az elképzelésnek, miszerint a muzsikusként ismertetik a darabokat a közönséggel, ma is sok híve van. Ezt pedig ugyanúgy gyakorolni kell, mint magát az előadást. Ezért lett a darab három nagyon rövid, egy-egy nagyon egyszerű zenei ötletből építkező tétel. A kompozíció keletkezésének körülményeiről a szerző így számolt be:

1975 őszén, a tanév kezdetén rögzítették a szervezők a turné célját és formáját, egy ilyen találkozóra engem is meghívtak. Körülbelül egy hónap állt rendelkezésemre, amíg megkezdődtek a próbák. Miután a tételek egy-egy zenei ötletből állnak, a komponálás gyorsan ment, másfél hónappal később, 1975 októberére elkészült a darab. Rendelésre készült a mű, így a hangszerösszeállítás és részben a darab formája, legalábbis a formátuma adott volt. Ezt a három hangszert kellett zeneileg egy egységgé formálni. Mindegyik hangszer kapott azonban egy sajátos feladatot is, lehetőséget, hogy rövidke

szólókkal megismertethesse magát a nem (ilyen) zenén nevelkedett közönséggel. A darab hossza nem lehetett több öt percnél (általános iskolai koncert! A figyelem és koncentrációs készség nem határtalan abban a korban!) A közönség összetétele, egy iskola aulájában (nem saját akaratából) összegyűlt gyereksereg, valamint az ifjú előadók és a műsorra szánt próbák száma meghatározta a darab komplexitását és a hangszerteknikai követelmények határait. Megfordítva ezt úgy is fogalmazhatnánk, hogy egy zeneszerző számára külön kihívás, és nagyon tanulságos, egyszerű keretek között személyes tartalmú zenét alkotni.

A tény, hogy a zene ilyen egyszerűen leírható, az a rendező illetve a megrendelő kívánságának egyik része volt, vagyis hogy a muzikusok el tudják mondani szóban is a közönségnek, hogy azok mit fognak hallani. Olyan mű, amit speciális célokra lehet használni mindig tartalmaz külső, vagyis nem elsősorban és csakis zenei megfontolásból használt anyagokat. De ez a feladat egyik fontos része a zeneszerző számára, hogy ezt a hallgató ne fedezhesse fel!

A darabban nem fordul elő semmi olyan technikai dolog, ami a tradicionális hangszerkezelésen túlmenne. Az előadók feladata, mint mindig, az együttjátszás olyan magas foka, hogy a három különböző hangszer egységét meg tudják alkotni.⁵

Az első és harmadik tétel hasonló zenei anyagból áll. Amíg azonban az első tétel kontrapunktikus fogantatású, amelyben a zongora is mint egyszólamú dallamhangszer mutatkozik be, addig a harmadik tétel a cselló illetve kürt egy-egy rövid szólójára épül. A tétel végén, a zongora szólamában ismételtetett kvint hangközök a második tételt idézik. Ez a tétel viszont egyetlen akkordból áll: a cselló és a kürt együtt egy G-dúr hármashangzatot játszik, a zongora pedig egy Asz-Esz-kvintet két oktávban ismételve. A tétel egy megkomponált *accelerando* és *crescendo*, illetve a tetőponttól visszafelé *ritenuto* és *diminuendo*. A tetőpontra a cselló kvint hangzata két oktávnyi távolságban csúszik felfelé, amíg a zongora tempója már trillává gyorsult (51. kottapélda).

A kamarazenében ritkán társítják a csellót a kürttel, mivel mindkettő azonos hangfekvésben játszik. Ez a zenekari játékban viszont előny, amit a zeneszerzők előszeretettel aknáznak ki, annak érdekében, hogy a kürt hangszíne által fényesebbé tegyék a csellószólam hangzását. A kamarazenében a két hangszernek lehetőség szerint minél homogénabb hangzást kell produkálnia, ami megteremti a műfajra jellemző bensőségességet.

⁵Maros Miklós szíves közlése: e-mail, 2012. február 16.

51. kottapéllda Maros Miklós: 3 epigramm II. tétel

II. $\text{♩} = 66$

The musical score is presented in four systems, each with four staves. The first system begins with a tempo marking of $\text{♩} = 66$. The notation is dense, featuring a continuous stream of sixteenth and thirty-second notes across all staves. Dynamic markings include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The score includes various musical symbols such as slurs, ties, and other notation typical of contemporary chamber music. The piece concludes with a final measure marked with a double bar line.

Ligeti György (1923-2006)

Trió (1982)

Ajánlás: „Hommage à Brahms”

Hangszerösszeállítás: kürt-hegedű- zongora

Bemutató: 1982. augusztus 7.

Helyszín: Hamburg-Bergedorf

Előadók: Saschko Gawriloff hegedű, Hermann Baumann kürt, Eckart Besch zongora

Kotta: Schott Music, Mainz ED 7744

Hangfelvétel: György Ligeti Edition, Nr. 7, Kammermusik. Sony 01-062309-10.

Ligeti György életművének ismerői egyetértenek abban, hogy az 1982-es év mérföldkőnek tekintető a zeneszerző életművében. Egyetlen operája, a *Le grand macabre* keletkezését, 1977, követő néhány év hallgatás után a zeneszerző visszafordult a hagyományos – funkciós - komponáláshoz. Ezt látszik igazolni a kürttrió hangszer-összeállítása is, amely a kevés előzmény mellett Brahmsra hivatkozik. A mű ajánlása is az idősebb pályatársnak szól, akit a zenetörténet a késő 19. század leginkább hagyományörző alkotói közé sorol. További, személyes kapocs a Brahms-kürttrióval, hogy Brahms édesanyjának halála jelentős hatással volt a mű fogantatására, de különösen az esz-moll hangnemű *Adagio mesto* harmadik tételre. Ligeti György is a kürttrió komponálásának évében, 1982-ben veszítette el édesanyját. Triója főként formai és hangszerteknikai⁶ megoldásokban követi előképét. Formailag a négytétéles nagyforma, a tételek közötti motivikus összefüggések, a világos háromtagú formálás, a scherzo, végül az utolsó, *Adagio lamento*-tétel közvetlen kapcsolata a Brahms-trió *Adagio mesto*-jával a rejtett *passacaglia*⁷ révén. Mindezt alátámasztja a zeneszerző nyilatkozata is: „1982-ben elhatároztam, hogy nem veszek részt tovább a „krízis” körüli játékokban. Természetesen – öntudatlanul – mindig divatkövető vagyok, és így jött létre a félig ironikus, félig mélységesen komoly (IV. tétel!), konzervatív-posztmodern Trió

⁶ A hangszerteknikai hasonlóságokról ld. később

⁷ Ugyancsak passacaglia zárja Ligeti „Le grand macabre” című operáját.

hegedűre, kürtre és zongorára, amelyben motivikus magként és „Homage à Brahms”-ként egy hamis idézetet alkalmaztam Beethoven *Les adieux*-szonátájából.”⁸

A kürttrió azért is különleges helyet foglal el az életműben, mert Ligeti korábbi műveihez viszonyítva a tonalitáshoz való visszatérés egyszerre fordulópont, illetve egy hosszabb folyamat végpontja is:

Kürttrióm jelentette a radikális szakítást az atonalitással. Most merek „régimódi” is lenni. Nem akarok visszatérni a 19. századhoz, csak már nem érdekelnek az olyan kategóriák, mint „avantgarde”, „modern”, és „atonális.[...] Ugyanakkor az atonalitástól való eltávolodás nem jelent tonális zenei nyelvet, inkább egyfajta modális technikát. [...] Azáltal, hogy 1957 elején Kölnbe, majd Darmstadtba kerültem, Stockhausen és Boulez (s rajtuk keresztül a bécsi iskola) hatása fontossá vált számomra. Sokat analizáltam Webern és Boulez műveit, s egészen elmerültem a dodekafón és szeriális zenében. Bár saját műveimben nem alkalmaztam szériákat, mégis erősen foglalkoztatott a szeriális gondolkodásmód. Aztán lassan, a hetvenes évek elején, sőt már a hatvanas évek második felében jönni kezdtek a kételyek (én egyébként is állandóan revideálok, amit csinálok): miért kromatika? A kromatika elhasználódott. El a totális kromatikától! Miért atonalitás? Nem lehetne-e egy másfajta tonalitást vagy modalitást használni? Így jutottam el a hetvenes évek végére, de egyértelműen a nyolcvanas évek elejére a Kürttrió »nem atonális« nyelvéhez.”⁹

A Ligeti által említett „hamis idézet” nem más, mint Beethoven op. 81/a, *Les Adieux* szonátájának kezdőmotívuma, a „Lebe wohl!” motívum, amelyet Ligeti elidegenítve használ a hagyományos tonalitás harmóniai kezelését tekintve: a harmónia – a kürtre jellemző – kvintjét tritónusszá szűkíti. Az említett szonátatétel azonban harmóniailag már évtizedekkel a Trió komponálása előtt felkeltette a zeneszerző érdeklődését. Zeneakadémiai tanulmányait követően, 1950 és 1956 között Ligeti zeneelméletet-tanárként működött a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán (ma Egyetem). Főiskolai tanárként a hangszeres növendékeknek tanított összhangzattant. Hallgatói számára összeállított, nem egész százoldalas *Klasszikus összhangzattan*-a előszavában Ligeti leszögezi, hogy

Ez a segédkönyv, mely a klasszikus funkciós összhangzattan [...] alapjainak gyakorlati elsajátítását kívánja elősegíteni, nem lép fel önálló tankönyv igényével hanem csupán a szabályok tömör összefoglalását és példákkal való illusztrálását

⁸Ligeti György: CD-ismertető. György Ligeti Edition, Nr. 7, Kammermusik. Sony 01-062309-10. p. 27.

⁹Szitha Tünde: „Tulajdonképpen tradicionális komponista vagyok”. Szombathelyi beszélgetés Ligeti Györggyel. In: Muzsika 1990. október, pp. 14-15.

tekinti feladatának.¹⁰ Ily módon lemond a részletesebb magyarázatokról és zeneirodalmi példák közléséről. Az előbbiekként a mindenkori tanárhoz, illetve Keszler Lőrinc és Molnár Antal terjedelmesebb tankönyveihez utasítja az érdeklődő tanulót. Az utóbbiakat pedig a később megjelenő példatárnak kellett tartalmaznia.¹¹ [...] A *KÖ* és a *KH*¹² felépítésének hasonlósága mutatja, hogy a kettő valóban egymás kiegészítőjeként születhetett meg. Amit a tankönyv leír, azt a példatár közel harmadfél-száz, zongorán megszólaltatható zeneirodalmi idézettel illusztrálja. A két munka szakaszból szakaszra egybevezethető, s így együtt tanulmányozható. [...] a zeneirodalmi példák nem részei a *KÖ*-nek, minthogy ezek a két évvel utóbb megjelentetett *KH*-ban találták meg a helyüket. Éppen ezért külön kell felfigyelnünk arra a kivételre, amelyet Ligeti a kötet végére, utolsó kottapéldaként beillesztett. Ez az orgonapontnak az összhangzattan tárgyalását tradicionálisan lezáró ismertetése után az orgonapont nélkül előálló, kevert harmóniai funkciójú képződmények harmóniai lehetőségét, végső soron a funkciós rend kereteiből való kilépést világítja meg egy Beethoven-idézettel. A részlet a *Les Adieux*-szonáta (op. 81/a) első tételének kódájából származik (229-232.) ütem, s a domináns és a tonika egyidejű megszólalását, egymásra rétegezését tartalmazza. Hogy ez a részlet mennyire fontos lehetett Ligeti számára, elárulja az is, hogy a *KH* végére, legutolsó példaként is ezt illesztette be, s még e kötetek kontextusából kirívó, asszociatív megjegyzéssel is ellátta: »Távolodó kürtök egymásba mosódó hangját és visszhangját idézi Beethoven e codában«. Ma már tudjuk: a búcsúzó kürt évtizedekkel később majd visszatér egyszer, és Ligeti 1982-es Kürttriójának kezdetén e Beethoven-szonáta indulására utaló motívummá alakul át a zeneszerző fantáziájában.¹³ (52. kottapélda)

A fiatal tanárként írt *Klasszikus összhangzattan* és *A klasszikus harmóniarend* tanúsága szerint a Ligetit már régóta foglalkoztató Beethoven-idézet motívumát a zeneszerző „hamis idézet”-ként aposztrofálja. A szonátát nyitó „Lebe wohl!” motívum a négytétéles Kürttrió valamennyi tételén végigvonul. A kompozíció ezzel az idézettel kezdődik, és a kürtszólammal együtt hozza létre a teljesen hagyományosan megformált téma első zárt egységét. Az idézet elidegenítése abban áll, hogy az első két ütemet egy további kétütemes egység követi, amelyben a bemutatott témát a szerző úgy vezeti tovább, mintha az egy periódus második fele volna.

¹⁰ Ligeti György: *Klasszikus összhangzattan* – segédkönyv. Zeneműkiadó: Budapest, 1954. p.3.

¹¹ Halász Péter: *Tradíció és kreativitás. Ligeti György Klasszikus összhangzattanáról*. In: *Muzsika*, 1998. május, p. 16

¹² Ligeti György: *A klasszikus harmóniarend* – Összhangzattani példák a barokk és a bécsi klasszikus zeneirodalomból I-II. Zeneműkiadó. Budapest, 1956 p. 95

¹³ Halász Péter: *Tradíció és kreativitás. Ligeti György Klasszikus összhangzattanáról*. In: *Muzsika*, 1998. május, p. 17

52. kottapélda Ligeti György: Klasszikus összhangzattan

Az orgonapont használata kevert funkciójú képződményekhez vezet (pl. T orgonapont felett S- vagy D-hangzat). Beethoven néhány művében más, orgonaponttól független kevert funkciójú képződményt, összetett hangzatokat is használt, pl. egyszerre megszólaló I és V fokú hangzatot:

BEETHOVEN: Les Adieux szonáta

T D T D
D T D T

Azonban nemcsak az idézet formai, hanem harmóniai kontextusa is elárulja már a mű kezdetekor, hogy a kompozíció tonális allúzióit nem szabad a tradicionális funkcionalitásnak megfelelően értelmezni. A „félperiódus” második ütempárjában ugyanis a leginkább harmóniailag elgondolt hegedűszólam kibővített figurái egy quasi B-dúr záráshoz vezetnek.(53. kottapélda)

53.kottapélda: Ligeti György Trió: I. tétel 1-4.

Trio
für Violine, Horn und Klavier
for Violin, Horn and Piano

György Ligeti
*1923

I. Andante con tenerezza (♩ = 100)¹⁾

Violine
Violin

Horn
in F

Klavier
Piano

p *dolcissimo, legatissimo sempre*

p *dolcissimo, espressivo*

Andante con tenerezza (♩ = 100)¹⁾

Ligeti nagy terccé szűkíti Beethoven első kvart-esését, aminek következtében a tiszta kvint helyett tritonus jön létre. (54a-b. kottapélda)

54a. kottapélda Beethoven: Zongoraszonáta Op 81/a Les adieux I. tétel 1-2.



54b. kottapélda Ligeti György: Trió I. tétel 1-2.

Az első tétel lezárásának harmóniai diszpozíciója is a mű kezdetére utal vissza: a 138. ütemtől a zongora b-f kvintje a tétel első, a 4. ütemben megjelenő, már említett első harmóniai célpontjára (quasi B-dúr) hivatkozik, míg a „*perdendosi*” – elveszően – utasítással ellátott hangszerek közül a kürtben még meglévő gé hang a tétel g-h első hangzatához kapcsolódik. A Beethoven-idézetben rejlő tercrokonság (a tonikáé és annak paralleljéé) itt funkcionális hivatkozás nélkül a kompozíció teljes tonális keretére vonatkozik. A második és a zárótétel harmóniai elrendezése is egyértelműen mutatja, hogy a kisterc-kör, s általa a bartóki elvekre, illetve Lendvai Ernő tengelyelméletére történő hivatkozás szolgál alapként. A két tétel kezdete és vége ismét B-re hivatkozik, míg a zárótétel a Beethoven-idézet egy újabb „hamisított” változatával e-mollban indul, ami a B-hez viszonyítva a tiszta kvart helyett ismét tritonust alkot. Csak az *Alla marcia* feliratú, induló karakterű harmadik tétel nem foglalkoztatja a kisterc-keretet, de a Beethoven-idézet is ebben a tételben távolodik el leginkább eredeti formájától. Ami a formai hagyományokat illeti, a kürttrió ebben a tekintetben is visszatérést jelent. A zeneszerző erről így nyilatkozik: „a hagyományos formasémák egyértelműek – és én azért idéztem ezeket a formasémákat, hogy

felrúgjam az avantgárd által létrehozott konvenciókat.”¹⁴ Ligeti Triója, és az általa való visszatérés a tradíciókhoz – ahogy ezt a benne foglalt Beethoven-idézettel való bánásmódja sugallja –, mintegy lázadásként is értelmezhető: maga a lázadás – az avantgárd – elleni lázadásként.

Ligeti György kürttriójának előadása komoly szakmai felkészültséget követel meg az arra vállalkozóktól. Nem elég, ha a kürtös birtokolja a hangszer összes létező regiszterét, de komoly jártassággal kell rendelkeznie a natúrkürtön való játék terén is. Ligeti tökéletesen tisztában van azzal, hogy a kürt, mint a felhangrendszeren alapuló hangszer, hogyan épül fel. Ez is egy kapocs Brahms Kürttriójával, ami natúrkürtre íródott. Ligeti Triójának második tétele, valójában a négytétéles nagyforma kulcsa – az igazi „Hommage à Brahms” –, tekintve, hogy Ligeti ebben a tételben natúrkürt-hangzást alkalmaz, a különböző alaphangra épülő felhangsorok révén.¹⁵ (55. kottapélda)

55. kottapélda: Ligeti György Trió: I. I. tétel 94-97.

Elegendhetetlen az előadó számára a felhangrendszer tökéletes ismerete, különös tekintettel a természetes felhangsor temperált hangsorokhoz képest nem „tisztának” hangzó hangközeire. A Ligeti által írt „természetes” hangokat autentikus módon csak Ansatzsal és levegővel kell megszólaltatni, azok képzésére nem szabad sem jobb kézzel,¹⁶ sem ventillel rásegíteni, mert ez esetben temperált, vagyis – az előírt felhangsorhoz képest – „hamis” lesz az adott natúr hang. A darab megtanulása előtt a második tételben tanácsos kiszámolni az adott motívum felhangjainak a felhangsorban elfoglalt helyét. Segítséget jelenthet a szolmizáció használata is:

¹⁴ Ligeti György: CD-kísérőfüzet. György Ligeti Edition, Nr. 7, Kammermusik. Sony 01-062309-10. i.h.

¹⁵ Ld. 3.sz. Függelék III.

¹⁶ vagyis fojtástechnikával

alaphang = dó. Az előadói gyakorlat azt mutatja, hogy bármennyire is jártas az előadó a natúr-kürt-játékban, a második tétel 88. ütemében az írott d^{'''}-re (14. felhang) való megérkezést például ajánlatos ventillel kicsit megtámogatni. Az abszolút hallás nagyon nagy előnyt jelenthet a mű előadásánál. Hogy Ligeti mennyire tudatosan építette fel a teljes kompozíciót, illetve gondolta végig annak interpretációs kérdéseit, arra bizonyosság a negyedik tétel végén a 76. ütemtől kezdődő hosszú tartott pedálhangra vonatkozó szerzői utasítás is: a kürtszólamba egy 25 ütemen keresztül tartó, sok levegőt igénylő mély pedálhangot írt, amit a levegővétel miatt többször meg kell szakítani. A levegővétel helyét a zeneszerző rábízta az előadóra, viszont azt pontosan meghatározza, hogy hol nem szabad levegőt venni.¹⁷ (5. kottapélda)

56.kottapélda: Ligeti György Trió: IV. tétel 87-99.

sempre in tempo

87. *dim. poco - sempre legatissimo - pp* (bei Tonhöhenwechsel nicht atmen / do not breathe at change of pitch) *sempre pp e legatissimo*

sempre in tempo

1) *pp* (fast *p* / nearly *p*) *dolcissimo, poco in rilievo*

93. *nicht schleppen / not slower* 2) *IV.* *sul tasto* *sempre II.* *p molto espr. e dolcissimo* *pp* *dim.* (hier nicht atmen / do not breathe here) *ppp* *dim.*

pp (p) simile, espr.

¹⁷ Vö.: IV. tétel 91. ütem: bei Tonhöhenwechsel nicht atmen”, illetve 95. ütem: „hier nicht atmen” (hangmagasság-váltáskor nem venni levegőt, illetve itt nincs levegővétel)

3.Kvartettek

Hidas Frigyes (1928-2007)

Kamarazene 4 kürtre

Ajánlás: nincs

Hangszerösszeállítás: négy kürt

Bemutató: N.A.

Kotta: Editio Musica Budapest, 1981. Z. 12.100

Hangfelvétel: Magyar Rádió

Durata: 12'

Hidas Frigyesről köztudomású, hogy előszeretettel komponált rézfúvós hangszerekre, valamint rézfúvós együttesre, ezért őt általában rézfúvós-, illetve filmzeneszerzőként ismerte meg a nagyközönség. Talán éppen ezért nem véletlen, hogy négy kürtre komponált kvartettje címében a „kamarazene” kifejezés fordul elő. Mintha a szerző a körültekintő címadással is hangsúlyozni szeretne volna, hogy a négy rézfúvós hangszert – nevezetesen a kürtöket – itt a hagyományos rézfúvós együttestől eltérő módon kívánta szerepeltetni. A nagyszabású – öttételes – és igényes kompozícióban valóban alig találunk „klasszikus” rézfúvós hangzást. A szólamszerkesztés többnyire a vonós hangszerekre jellemző szólamszövési technikát juttatja eszünkbe. Természetesen a két-két hangszer párokban történő szembeállításából adódó akusztikai hatásnak azért nem tud ellenállni a zeneszerző, de az egész műben túlsúlyban van az artisztikus, helyenként kontrapunktikus szólamvezetés. A viszonylag kevés igazi „rézfúvós állás” elsősorban a nyitótételre és a zárótételre jellemző. A nyitótétel bevezető fanfár-függőnye, (57. kottapélda) illetve a variációs zárótétel főtemája hasonlít legjobban a fúvószenekari hangzásra.

57. kottapélda Hidas Frigyes: Kamarazene 4 kürtre I. tétel 1-4.

HIDAS Frigyes

Maestoso

I. *ff* *p* *cresc.* *f*

II. *ff* *p* *cresc.* *f*

III. *ff* *p* *cresc.* *f*

IV. *ff* *p* *cresc.* *f*

Corno in Fa

Mint általában Hidas rézfúvósokra komponált kamaraműveiben, a *Kamarazene 4 kültre* című kompozícióban is - a szerzőre jellemző harmóniafűzések mellett - a ritmus az uralkodó zenei elem.

A második tétel egy vidám saltarello, időnként jazzes harmóniákkal fűszerezve. A saltarello ritmusképlete arra csábíthat, (58. kottapélda) hogy a szünet helyett pontozott ritmust játsszunk, ami különösen veszélyes akkor, ha két-két hangszer párban, illetve imitációs szerkesztésben játszik, mivel a tétel a játékos saltarello helyett

58. kottapélda Hidas Frigyes: Kamarazene 4 kültre II.tétel 1-3.



inkább indulóvá válik. A középső – Lento – tétel ABA formájú. A lassú, kizengetett korál-kezdés után a nyitótétel kezdőtémájának variánsa jelenik meg ismét, mozgalmassabb - *Poco più mosso* - triolás kíséret felett. (59. kottapélda) Fontos, hogy ez a *Poco più mosso* inkább *mosso* legyen, mint *poco*, mivel ellenkező esetben rendkívül statikussá válhat a tétel. Növelhetjük a mozgalmasság érzetét a belső szólamok trioláinak dallamszerű megformálásával.

59. kottapélda Hidas Frigyes: Kamarazene 4 kültre III. tétel 35-43.

Az *Allegro* tempójelzésű negyedik tétel gyors bolgár ritmus, folyamatosan repetálva, ami végül megkomponált crescendóvá terebélyesedik. (60. kottapélda) Az ezúttal *Poco meno mosso* középrészben a repetált lüktetést a jazzből kölcsönzött ritmusformációk törik meg. (61. kottapélda)

60. kottapélda Hidas Frigyes: Kamarazene 4 kürtre IV. tétel 1-4.

61. kottapélda Hidas Frigyes: Kamarazene 4 kürtre IV. tétel 36-41.

A befejező, ötödik tétel ritmusvariáció, amely az előző tételekben alkalmazott jellegzetes ritmusképletek mellett új ritmikai fordulatokat is hoz. (62a-b. kottapélda)

62a. kottapélda Hidas Frigyes: Kamarazene 4 kürtre V. tétel 47-52.

62b. kottapélda Hidas Frigyes: Kamarazene 4 kütre 76-81.



A fegyelmezett szólamszerkesztés mellett Hidas *Kamarazenéjének* erőssége a ritmikai változatosság. A mű előadása nem annyira hangszerteknikai, mint inkább zenei kihívást jelent. A tiszta intonáció és a pontos együttes játék mellett a különféle ritmusképletek gondos olvasata alapvető követelmény e darab autentikus megszólaltatásának.

Hollós Máté (*1954)

Ciklus kürtkvartettre (1986)

Bemutató: 1987 Magyar Rádió

Ajánlás: nincs

Hangszer-összeállítás: négy kürt

Kotta: kézirat

Hangfelvétel: Hungaroton, HCD 32176

Durata: 5'

Én abban a mezőnyben szeretek megmérettetni, amelyben más korszakok művei is. Tehát nem feltétlenül csak a mai irányzatok társaságában érzem jól magam, sőt talán elsősorban nem abban, hanem abban, ami az elmúlt 300-400 év zenéjével áll kapcsolatban. Amint ennek a három-négy évszázadnak a zenéjét sokféleképpen lehet interpretálni, akként meggyőződése, hogy abban az esetben, ha csak egy kicsit is értékálló az, amit csinálok, és ha még lesz száz év múlva zenélés, akkor úgyis az fog történni, hogy a mindenkori zenészek pillanatnyi ízlésvilága, korszelleme szerint fogják ezeket a műveket játszani. Akkor nem jó a darabom, ha nem alkalmas erre az újraértékelésre.¹

¹Interjú Hollós Mátéval: 2012. február 22. Rottenbiller utcai Hungaroton hanglezs stúdió

A címében is a „ciklus” megjelölést viselő kamaramű a dél-magyarországi Barcs város felkérésére keletkezett az ott megrendezett „Jeunesses musicales” nemzetközi rézfűvós zenei tábor növendékei számára. Az öttételes kompozíció szerkezeti egységét itt is az egyes tételek tematikus összefüggései teremtik meg. Három rövid tétel fog közre két, viszonylag hosszabbat. A zárótétel tartalmazza a nyitó- és a középső tétel zenei anyagát, ily módon is hangsúlyozva a ciklikus nagyformát. Az első, quasi „kezdődik a mese” hangulatú tétel puha hármashangzatokból építkező, hármas lüktetésű, egyszerű koráldallamot dolgoz fel. [63. kottapélda]

63. kottapélda Hollós Máté: Ciklus kürtkvartettre I. tétel 1-10.

Hasonlóan mesészerű a hetyke pontozott ritmusú második tétel, amely a zeneszerző meghatározása szerint „mintha távoli induló hangjait közvetítené, de sokkal inkább ólomkatonákét, mint hús-vér hadseregét.” [64. kottapélda]

64. kottapélda Hollós Máté: Ciklus kürtkvartettre II. tétel 1-5.

A középső tétel 9/8-os lüktetésével elringató dal, amely három hang alkotta dallammagból kibontakozó zenei világával a nyitó korál hangvételt idézi. (65. kottapélda) A klasszikus szonáta műfaji hagyományain alapuló scherzo karakter tölti be a negyedik tétel szerepét. A négy kürt fénylő és kiegyenlített hangzása harangzúgássá változik. (66. kottapélda) A zárótétel a korábbi páratlan tételek motívumaiból válogat. A

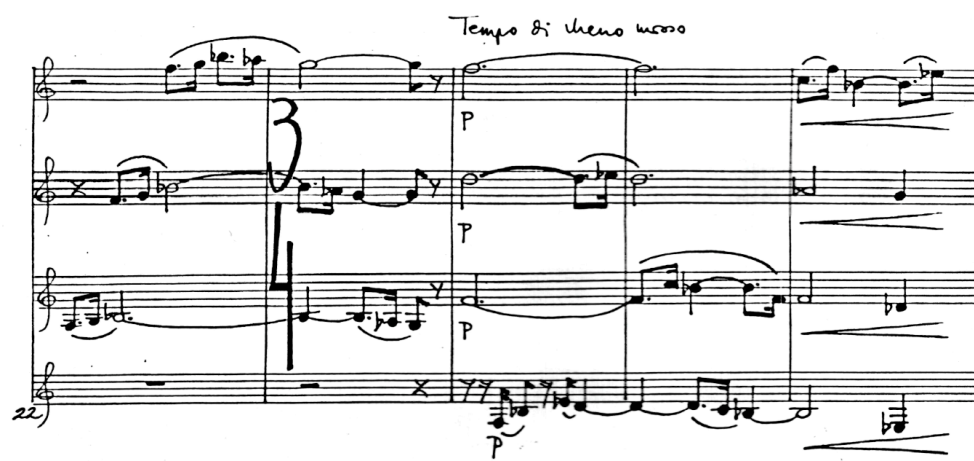
pergő triolamozgást időnként rövid, 6/8-os, homofon kürtfanfár szakítja meg.² [67. kottapélda]

65. kottapélda Hollós Máté: Ciklus kürtkvartettre III. tétel 1-5.

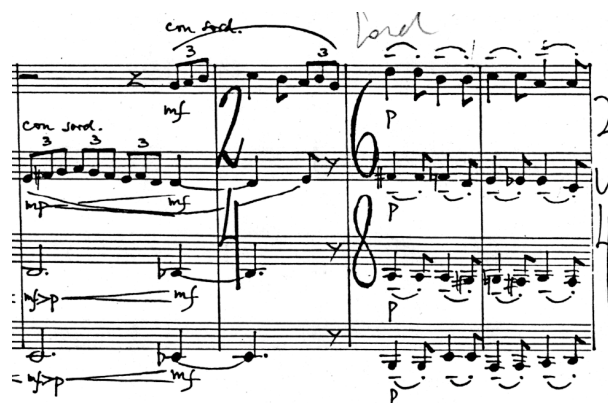


Hollós Máté „Ciklusa” a kürtöt nem fizikai valójában és nem a megszokott – természetzene, vadászat – szerepkörében mutatja meg. A darab valamennyi tételében a kürt lelki mélységei tárulnak fel.

66. kottapélda Hollós Máté: Ciklus kürtkvartettre IV. tétel 22-26.



67. kottapélda Hollós Máté: Ciklus kürtkvartettre V. tétel 6-9.



² HCD 32176 p.7.

Az éteri hangzás felidézéséhez ezért elsősorban nem a kürtre jellemző széles dinamikai skálát kell kiaknázni, hanem a vokális zenétől kölcsönzött „bel canto” hangzásideált kell reprodukálni. Következésképpen óvakodjunk a kürtjátékban újabban divattá vált – például filmzenékben gyakran hallható – „zizzenős” hangképzéstől, ami esetenként a kontrollálatlan túlfújástól is létrejöhet. Nem elég szöveghűen tolmácsolni a dinamikai utasításokat, hanem azokon túlmenően a hangzaskép sugallta lelki tartalmat – emelkedett áhítatot - is közvetíteni kell a hallgató felé. A kürtnek ilyen karakterrel való alkalmazása új dimenziót nyithat a műfajon belül.

Tóth Péter (*1965)

Balkán expressz (2001. július 14.)

Ajánlás: Varga Zoltán

Hangszer-összeállítás: kürt, hegedű, zongora, nagybőgő

Bemutató: 2002. május 17.

Helyszín: Budapest, Óbudai Társaskör

Előadók: Varga Zoltán kürt, Line Ildikó hegedű, Lénárt Ágota zongora,

Lukácsházi István nagybőgő

Kotta: kézirat

Hangfelvétel: nincs

A Balkán express személyes felkérésemre jött létre. Line Ildikóval a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekara (jelenleg: MR Szimfonikusok) koncertmesterével kaptunk egy koncertlehetőséget az Óbudai Társaskörben megrendezett Magyar Rádió Szólistái elnevezésű hangverseny-sorozat keretében. Fél est jutott személyenként, de szerettünk volna közösen is előadni egy darabot, mint ahogy az ilyen jellegű koncerteken ez bevett szokás és már-már elvárt a közönség részéről is. A budapesti Weiner Leó Zeneiskola és Zeneművészeti Szakközépiskolában tanár kollégám volt Tóth Péter zeneszerző, így természetes volt, hogy elsőként hozzá forduljak. Eredetileg kürt-hegedű-zongora összeállításra gondoltunk, a koncerten közreműködő művészek miatt. Könnyedebb hangvételű darabot szerettünk volna, de a hangszer-összeállítás „komoly” jellege miatt a szerző először nemet mondott. Ekkor jutott eszembe, hogy régi kollégámmal, Lukácsházi Istvánnal, a Budapesti Vonósok nagybőgőművészeivel régóta szándékunkban állt egy esetleges közös darab

eljátszása. Amikor ezt, mint lehetséges hangszertársítást megemlítettem, a zeneszerző azonnal igent mondott. Tóth Péter 2001 nyarán írta a darabot, visszaemlékezése szerint pár nap alatt. Hamarosan „sláger” lett belőle. Többféle hangszerezést készített, többek között cselló együttesre, rézfúvós együttesre, szimfonikus zenekarra, sőt, legújabbán, a Zenekar kérésére a Liszt Ferenc Kamarazenekarnak készít egy változatot.

Tulajdonképpen egy fergeteges rondóformáról van szó, amelyben az improvizatív közjátékok teszik még izgalmasabbá a művet. A cím híven tükrözi a darab jellegét, az *Allegro molto* $\text{♩} = 184$ tempójelzés előrevetíti, hogy ez az Expressz 184-es sebességgel fog elszáguldani a fülünk hallatára. A Balkán jellegét főként az aszimmetrikus, $\frac{7}{8}$ -os lüktetésű metrum adja meg 2-2-3-as ritmikai tagolásban. A háromütemes bevezetőben a zongora szinte úgy robban be, mint egy hangsebességet átlépő vadászpülógép. Az egyenletes nyolcadmozgásból pillanat alatt kialakul a már említett 2-2-3-as osztatú lüktetés, ami a hasonló szövetű zenében h-fisz-gisz-a hangokból állna. A zeneszerző ellenben megfűszerezi egy tritónusszal, így h-eisz-fisz-a lesz belőle. (68. kottapélda) Ez adja azt a „balkáni” hangzást, amit a bőgő osztinatója a zongora basszusával együtt megerősít.

68. kottapélda Tóth Péter: Balkán-Expressz 1-5.

Balkán-Expressz
Varga Zoltánnak

"És ha ez neked nem képez művészetet kedves Ernő,
akkor pedig nem művészet." K. F.

Tóth Péter

Allegro molto $\text{♩} = 184$

Violin

Horn in F

Piano

Contrabass

arco
mf

A témát a kürt kezdi, kicsit a West Side Story-ra emlékeztető stílusban (69. kottapélda), majd ugyanezen témának a változatát játssza a hegedű.

69. kottapélda Tóth Péter: Balkán-Expressz 6-10.

Az első közjátékhoz a bevezető első három ütemét idézi a szerző hol hangról hangra, hol egy lefelé csúszó tremoló-skálába sűrítve ugyanezen hangokat a hegedű szólamában. A rondótéma visszatérésekor némi változás történik: a kürt az első rondótémához képest egy oktávval feljebb szólal meg, mintegy fokozva a már-már amúgy is túlfűtött hangulatot, de csak két ütem erejéig, amikor is a hegedű válaszol a témára szintén két ütemig (70. kottapélda). A továbbiakban a kürt és a hegedű két ütemenként komplementer veszi át egymástól az említett motívumot:

70. kottapélda Tóth Péter: Balkán-Expressz 60-65.

A következő közjáték quasi improvizáció. A már ismertetett ostinato 7/8-os bolgár ritmus fölé egy hegedűszóló kerül, ami egyrészt a jazz műfajból kölcsönzött improvizációra (71. kottapélda), másrészt a hora staccatós, „pacsirtás” román hegedűjáték stílusára emlékeztet: à la Dinicu.

71. kottapélda Tóth Péter: Balkán-Expressz 79-99.

A kürtszóló majd az azt követő zongoraszóló szintén improvizációs elemekre épül. (72. kottapélda) A rondótéma visszatérése előtt a hegedű még bemutat egy „Pacsirta”- improvizációt, majd eredeti regiszterben a kürt „viszi a prímet”.

72. kottapélda Tóth Péter: Balkán-Expressz 104-121.

Ez a rondótéma sem mentes a kolorálástól. A hegedű tovább improvizál, míg lassan kifulladás, megáll. Már csak egy kitartott físz hangot játszik a zongora, megállni látszik az expressz, de négy ütem tartott hang után újra indul először a zongora szólamában, majd csatlakozik hozzá a kürt, végül a hegedű. Egy harminckét ütemes finálé zárja a darabot, ami gyakorlatilag megismétli a teljes „expressz-témát”.

Tóth Péter (*1965)

Lamentatione (2003)

Ajánlás: Varga Zoltán

Hangszer-összeállítás: kürt hegedű zongora bőgő

Bemutató: 2003. április 23.

Helyszín: Budapest, Fészek Művészklub

Előadók: Varga Zoltán kürt, Line Ildikó hegedű, Lénárt Ágota zongora,

Lukácsházi István nagybőgő

Kotta: kézirat

Hangfelvétel: nincs

Az azonos hangszer-összeállításra írt Balkán express pozitív fogadtatása után merült fel a gondolat, hogy a művet esetleg még több tétellel is ki lehetne bővíteni. Végül 2004-ben készült egy darab ugyanerre a formációra, ami önálló mű, de keletkezéstörténetét tekintve a Balkán-express újabb tételének is felfogható. A szerző a 2002-ben komponált Budapest Concerto című hegedűversenyének második tételét adaptálta erre az együttesre. Magát a Budapest Concerto-t Ravel *Gaspard de la Nuit* című, 1908-ban írt zongoradarabjának *Le gibet* tétele szolgáltatta. Ravel ebben a tételben végig egy B-oktáv ostinatót alkalmaz, quasi harangszóként, amely alatt merész harmóniaváltásokkal teszi még kísértetiesebbé a hangulatot. A Lamentationban a hegedű szólamát elsősorban a kürtnek adja, de az egész darab folyamán egy kvarttal lejjebb szól.

A Lamentatione egyszerű ABA forma. A darab ostinato-basszussal kezdődik, ami szinte végig jelen van a teljes műben. A téma először a kürtön szólal meg egy három hangból álló dallam formájában, (73. kottapélda) ami egyre jobban bővül, egyre nagyobb köröket megtéve, az ostinatóval ellentétes ritmusokat játszik, oly módon, mintha mindenáron el akarna távolodni attól.

73. kottapélda Tóth Péter: Lamentatione kürt 2-17.



A hegedűn megjelenő téma még rakoncátlanabb, mint az előző volt. Itt ugyanis még egy türelmetlen – megkomponált – gyorsítás is van. (74. kottapélda)

74. kottapélda Tóth Péter: Lamentatione hegedű 20-35.



A darab középrésze új zenei anyagot mutat be. Itt válik érthetővé, hogy a Budapest Concerto lassú tételének eredeti hangneméhez képest miért van ez a változat egy tiszta kvarttal mélyebb regiszterbe írva. Az eredeti darabban ugyanis a hegedűnek alig négy ütemen belül be kell járnia szinte a hangszer teljes hangterjedelmét a kis g-től a h''' -ig. A Lamentationban ezt a passage-t a kürt játssza. Mivel a kürt hangterjedelme meg sem közelíti ezt a magasságot, kompromisszumként a szerző, a kürt által még játszható hangtartományban igyekszik maradni. Még így is nem mindennapi feladat elé állítja a kürtöst a nagy H-ról induló skálafutam a g'-ig, ahonnan elrugaszkodva a $fisz''$ hangot tartja majd négy ütemen keresztül, mintegy a darab érzelmi csúcspontjaként (75. kottapélda). Ez alatt a négy ütem alatt a zongora mixtúrákban modulál vissza Fisz-dúrból a kiinduló h-mollba, ahol a hegedű veszi át a vezető szerepet és a háromvonalas regiszterből fokozatosan leereszkedik egészen a kis h-ig. Itt ismét a zongora mixtúrái kapnak szerepet és $fisz$ -mollból modulálnak h-mollba, a kezdő hangnembe. Ekkor a kürtön visszatérő első rész motívumaira válaszol a hegedű, majd az ostinato-ritmus – mintegy keretbe foglalva – zárja a művet.

75. kottapélda Tóth Péter: Lamentatione kürtszólam 35-47.



Bánkövi Gyula (*1966)

4X4

Ajánlás: nincs

Bemutató: 2010. október 3.

Helyszín: Budapest, Nádor terem

Hangszerelés: trombita, kürt, harsona, tuba

Kotta: kézirat

Hangfelvétel: nincs

Durata: cca 11'

Nagyon sok darab köszönheti létrejöttét egy-egy véletlen találkozásnak. Horváth Bence, a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekara első trombitása a Budapesti Filharmónia Kht-tól kapott egy koncertfelkérést kortárszenei rézfúvós koncertre. A művész ehhez a hangversenyhez keresett műsort, illetve partnereket, mikor szó szerint „szembe jött vele” Bánkövi Gyula zeneszerző a Magyar Rádió épületében, ahol zenei szerkesztőként dolgozik. Horváth Bence azonnal felkérte, hogy írjon számára egy rézfúvós darabot trombitára, kürtre, harsonára és tubára. Így született meg a 4x4 című kompozíció.

A mű párhuzamos mozgású harmóniai kombinációval kezdődik és ez időről időre, mint egy rondó tér vissza, csak nem rondótémaként, hanem formaalkotó elemként. [76. kottapélda] Ez a harmóniai összekötő elem mindig ugyanabban a tartományban szólal meg, de mindig egy kicsit másként. Előfordul más regiszterbe való lebontás, amikor nem mind a négy hangszer játszik, hanem csak kettő, vagy pedig ugyanazt a ritmus elemet, vagy hangközlépést játsszák. Amint a harmóniai tartó elem „fáradni kezd”, egyre kevesebbszer fordul elő a darab folyamán. A végére teljesen megszűnik. Ezzel szemben a szerkezet megtartása érdekében, folyamatosan jelennek meg újabb „tartóelemek”, amelyek szintén „elfáradnak” és egyre rövidebbek lesznek.

76. kottapéllda Bánkövi Gyula 4x4 1-6.

4x4

I. $\text{♩} = 65$
Determinato 1)

Trumpet in C
Horn in F
Trombone
Tuba

Gyula Bánkövi

1) Elszárvá

Az első tétel viszonylag hosszú - három percig tart -, utána folyamatosan rövidülnek a tételek. Minden tétel után van egy intermezzo, ami szintén rondóeleme, tartópillére a darabnak. Egy másik fontos szerkezeti felépítő egység, ami az első intermezzóban jelenik meg, az úgynevezett „lebegő hangok”. [77.kottapéllda] Itt igazából nem történik semmi, csak hosszú tartott hangok vannak, viszont, hogy ne legyen unalmas, négy különböző sebességgel lebegtetem, vibráltatom a hangokat, kézzel, szordinóval vagy ajakkal. A kottában pontosan jelölve van, hogy egymáshoz viszonyítva milyen sebességgel kell ezt a technikát alkalmazni.

77. kottapéllda Bánkövi Gyula 4x4 93-96.

Intermezzo No. 1.

93

Tpt.
Hn.
Tbn.
Tba.

Trasognato 9) vibrato poco più vivo dalla tuba, ma ritmico
con sord. (plunger)
vibrato poco più vivo di corno, ma ritmico
vibrato poco più vivo

9) Ábrándozva

Copyright © Hangvarázs Bt. - No. 37.

A négy intermezzo alatt fokozatosan rövidülnek ezek a lebegtetett akkordok, a végén már csak egy szál kürt marad egyetlen hanggal. A harmadik rondóelem egy bizonyos „cöcögés” 3+2+2 felosztású bolgár ritmusban.³ [78. kottapéllda]

78. kottapéllda Bánkövi Gyula 4x4 117-122.

Bánkövi: 4x4

$\text{♩} = 100$ accelerando $\text{♩} = 130$ (rubato)

117

Tpt.
Hn.
Tbn.
Tba.

Leggero 12)
Leggero 12)
Leggero 12)
Leggero 12)

12) Könnyedén

³A szerző utasítása szerint a hangszeren való játékot imitálva kemény „c” de nem kiejtett cé hangokat kell hallatni a hangszeren keresztül.

A negyedik tétel végén a harmadik tartóelem is többféle variációban jelenik meg. A bolgár ritmus „fáradásával” megjelenik a trombita szólamban egy „quasi valcer” öt nyolcadban [79. kottapélda], amihez két ütem múlva csatlakozik a harsona párhuzamos pulzálása. Újabb két ütem múlva már a kürt is csatlakozik, de páros ritmikájú lüktetéssel, melyet újabb két ütem múlva a tuba is megerősít.

Az egyedül maradt lebegtetett kúrthang a mű végén, a darab többi szerkezeti egységéhez hasonlóan elfárad, elfogy, majd cöcögve, *Svanindo*,⁴ fejeződik be a darab.⁵ [80. kottapélda]

79. kottapélda Bánkövi Gyula 4x4 267-278.

Bánkovi Gyula számos olyan szerzői utasítást ír elő a műben, amelyek jelentése sok esetben nagyon hasonló, ugyanakkor más karaktert kölcsönöznek az adott ütemeknek, vagy akár csak egy hangnak is. *Determinato*⁶, *Deciso*⁷, *Strapazzando*⁸, *Scoppiando*⁹, *Furioso*¹⁰, utasítások jelentésük szerint rokon-értelmű szavak, mégis az adott zenei kontextusban nem felcserélhetők, mert azonnal megváltozik a darab karaktere így nem váltja ki a kívánt hatást.

80. kottapélda Bánkövi Gyula 4x4 93-96.

⁴Eltűnve

⁵Bánkovi Gyula szíves közlése: 2012. január 30.

⁶Elszántan

⁷Határozottan

⁸Rámordulva (a szerző értelmezése szerint)

⁹Kitörve

¹⁰Mérgesen

A darab eljátszása első látásra jóval nehezebbnek tűnik, mint amilyen valójában. A tételek metrikája nem bonyolult. Azon kevés művek egyike, ahol a kürtnek semmilyen irányban nem kell extrém regiszterben játszania. Az intermezzókban a lebegtetés nem hoz technikai újdonságot. Fojtástechnika alkalmazásával kívánja előidézni ezt a lebegést.¹¹ A kottában van egy kis formai hiba, mivel a szerző – amint e dolgozat során már más helyen is megállapításra került –, a lebegést egy fojtott hangról indított, jobb kézzel való nyitás vagy csukás váltakozásával oldja meg. A fojtott hang jobb kézzel történő kinyitásakor az alaphang körülbelül fél hangot csúszik felfelé. Ezzel szemben a szerző a fojtott hanghoz képest alsó váltóhangot írt elő. Logikailag az elgondolás helyes, mert amikor a fojtástechnikát folyamatos játékmódban modern kürtön alkalmazzuk, akkor valójában fél hanggal feljebb kell megszólaltatni a fojtott hangnak az alaphanghoz képest. Tehát körülbelül egy nagy szekunddal vagyunk feljebb, ami a zárt jobb tenyerünk miatt azonban egy fél hanggal lejjebb szól. A másik fél hangot pedig a hangszeren kell lefelé transzponálnunk. Ez a fojtástechnika azonban nem alkalmazható glissando – jelen esetben lebegtetett – játékmódra. Mivel a jobb tenyér folyamatos nyitásakor felfelé változik a hangmagasság, ezért a szerzőnek felső váltóhangot kellett volna írnia.

A másik rendhagyó előadói utasítás, a „cöcögés”, ami tulajdonképpen a legnagyobb nehézséget okozza számomra a mű előadásakor. A kürt a másik három hangszerhez képest lényegesen kisebb menzúrával rendelkezik, ezért a cöcögést nem lehet kellő hangerővel megszólaltatni. Ezért „c” betű helyett kemény „cs” betűt mondtam bele a hangszerbe. Így sikerül elérni a többi hangszerrel arányos megfelelő hangerőt.

¹¹ Ld.: Tihanyi László: Double és Dubrovay László: Concerto jelmagyarázatát a Függelék I-II-ben

4. Ciklikus kamarazene: Kocsár Miklós „Echoes” sorozata

Kocsár Miklós Echoes - Visszhangok - című négy kompozícióból álló ciklusa igazi természetzene. Az egyes művek keletkezési ideje csaknem másfél évtizedet ível át: 1984 és 1998 között komponálta őket a szerző. Az időbeli távolság azonban nem bontja meg az egyes darabok stiláris és szerkezeti egységét. Minden darab átvesz a megelőző kompozíció jellemző témáiból, miközben a No. 1 kezdőmotívuma, illetve annak egy-egy variánsa a teljes cikluson végighúzódik. Valamennyi műben a hangköz a szólamszerkesztés centruma, amelyek olykor a barokk fúgák (Echoes No. 2), olykor a klasszikus vonósnégyesek (Echoes No. 4) textúrájának szigorú fegyelmét követik. A ciklus megszólaltatása nem annyira technikailag, mint inkább intellektuálisan jelent kihívást.

Kocsár Miklós (*1933)

Echoes No. 1 (1984)

Ajánlás: Tarjáni Ferenc

Bemutató: Nürnberg 1984

Előadó: Tarjáni Ferenc

Helyszín: St. Sebald templom

Hangfelvétel: Hungaroton HCD 32176

Kotta: Editio Musica Budapest Z. 13312

Durata: 10'51"

A teljes Echoes-sorozat az Echo No. 1 című szólódarabra épül. Ennek ismerete nélkül a másik három kompozíció sem érthető meg. Az Echoes No. 1 ősbemutatójának tervezett helyszíne a nürnbergi St. Sebald templom volt, amelynek visszhangos belső tere különféle, az akusztikai lehetőségekre visszavezethető zenei elemek használatára inspirálta a zeneszerzőt. Magát a művet Tarjáni Ferenc a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola (ma Egyetem) akkori professzora, Tarjáni Ferenc kérésének eleget téve komponálta Kocsár Miklós 1984 tavaszán.

Az Echoes No 1. szerkezeti alapját a kis- és nagytercek egyre sűrűsödő váltakozása adja (81. kottapélda). A tétel formailag három részre tagolódik. Az első tetőpontról fokozatosan ereszkedve tér vissza a kezdőmotívum, egyre táguló

hangközökkel. Ezen a ponton jelenik meg először a „visszhang-hatás”, ami a teljes közép részt jellemzi (82. kottapéllda). A zárórészben pontosan az ellenkezője történik a hangközökkel, mint a közép részben. Itt ugyanis a kis- és nagy szekundok dominálnak, miközben a ritmika dinamikusabbá válik a tizenhatod-mozgású egyre hosszabbá váló motívumok révén (83. kottapéllda). A tétel zárásaként felidéződik a kezdőmotívum, ami fokozatosan – mintegy visszhangként – elhal (84. kottapéllda).

81. kottapéllda Kocsár Miklós: Echoes No. 1 1-2.

Miklós KOCSÁR
(*1933)

Calmo ♩ = 60

82. kottapéllda Kocsár Miklós: Echoes No. 1 16-17.

Andante

83. kottapéllda Kocsár Miklós: Echoes No. 1 21-22.

Allegro

84. kottapélda Kocsár Miklós: Echoes No. 1 37-39.

**Echoes No. 2 (1989. március 31- április 3.)****Ajánlás: nincs****Hangszer-összeállítás: 2 kürt****Bemutató: Mini Fesztivál, 1990****Előadók: Varga Zoltán, Maruzsa Tibor****Kotta: kézirat****Hangfelvétel: Hungaroton HCD 32176****Durata: 5'50"**

Az Echoes további tételei saját felkérésemre készültek. Az Echoes No. 1 rádiós felvételekor merült fel bennem az a gondolat, hogy az „echo” egy másik kürt játssza. A zeneszerző érdeklődését felkeltette az ötlet, és az Echoes-sorozatnak nemcsak a duó (1989 március-április), hanem a trió és a kvartett tagja is elkészült.

A négytételes Echoes No. 2 első tételében a terc hangköz szerepét az annál szűkebb, illetve tágabb hangközök veszik át, nemcsak szerkezeti, hanem dallami alkotóelem funkcióját is betöltve. Az emelkedő vagy éppen lefelé hajló szexthangközök kombinációi olykor szekundok láncolatával, máskor tritónusz-kvint, vagy tritónusz-szext hangközökkel társulva alkotják a dallamot – az Echoes No. 1 motívumait átvéve és továbbfejlesztve (85. kottapélda). Az Echoes No. 2-ben komplementer szerkezetalkotó funkcióba előléptetett szext-hangközök matematikailag a terc kétszeresét jelentik, következésképpen a két kürt révén megkétszereződött terc-hangközökként is értelmezhetők.

85. kottapélda Kocsár Miklós: Echoes No. 2 1-2.

KOCsÁR Miklós

1. Con moto, energico

A második *Calmo* tétel uralkodó hangköze a tritónusz, utalva a No. 1 középrészére utal vissza. A harmadik, *Allegro* tempójelzésű tétel új elemet hoz, a szűk hangközlépéseken történő sűrű repetíciót (86. kottapélda). Az előző két tétel „nyugodt” (*calmo*) hangvételéhez képest a zene sokkal hajszoltabb, már-már nyugtalan. Csak az első tétel kezdőmotívumának visszaidézése – *Poco meno messo* – hoz a tétel végére némi megnyugvást.

86. kottapélda Kocsár Miklós: Echoes No. 2 19.

A zárótétel szintén az Echoes No. 1 harmadik – vagyis befejező – részének parafrázisa. Az Echoes No.2 tehát az Echo No. 1 azonos formarészeit felelteti meg egymásnak, az egyes tételek dimenziójában. A tétel kezdetén a két hangszer párhuzamos triolákban mozog, ellentétben a No. 1 megfelelő részének tizenhatodaival. Az előző tételhez hasonlóan - a *L'istesso tempo* utasításnál - megjelenik a No.1 kezdőmotívumának egyik variánsa, majd visszatér a párhuzamos triolás mozgás a már ismerős szekund- és terclépésekben (87. kottapélda).

87. kottapéllda Kocsár Miklós: Echoes No. 2 29-31.

L'istesso tempo

Echoes No. 3 (1997. szeptember 10-15.)**Ajánlás: nincs****Hangszer-összeállítás: 3 kürt****Bemutató: Magyar Rádió, 1997****Előadók: Varga Zoltán, Berki Sándor, Szűcs Attila****Kotta: kézirat****Hangfelvétel: Hungaroton HCD 32176****Durata: 6'07"**

Az Echoes No. 3 „*A Rajna kincse*” legsötétebb árnyait idézi – g-mollban. A darab felépítése a hármas számot járja körül. Az egytételű mű formája rondó, amelynek két epizódját a sorozat korábbi tételeiből vett egy-egy részlet alkotja. A g-moll „rondótéma” egy hármashangzatokból épülő augmentált korál (88. kottapéllda). A közötté megszólaló epizódok szintén a hármashangzat akusztikus élményére épülnek, amely a három kürt együtthangzásából összeadódó felhangrendszer révén kiváltképpen jól érvényesül. Annak érdekében, hogy az akusztikai lehetőségeket még jobban kiaknázzuk, érdemes a darabot úgy előadni, hogy a színpadon az első kürtös a rendezői jobb oldalon, második középen, a harmadik pedig a rendezői jobb oldalon áll. Emiatt meglehetősen távol kerülnek egymástól az előadók. Ezért fontos, hogy az

elő kürtös – aki fej - és kézmozdulatokkal, valamint a hangszer mozgásával irányítja az együttest –, a két másik előadó számára jól látható legyen.

88. kottapéllda Kocsár Miklós: Echoes No. 3



Echoes No. 4 (1998)

Ajánlás: Varga Zoltán

Hangszer-összeállítás: négy kürt

Bemutató: Eger, 2000.

Előadók: Varga Zoltán, Berki Sándor, Keveházi János, Szűcs Attila

Kotta: kézirat

Hangfelvétel: Hungaroton HCD 32176

Durata: 10' 51"

Az Echoes No. 4 a ciklus befejező darabja. A fanfárszerű bevezetés után sorra felidéződnek az előző három kompozíció legfontosabb témái, és ezáltal szoros motivikai egységbe fűzik a ciklikus nagyformát. A nagyobb apparátus több lehetőséget ad az egyes témák bővebb kibontására, és a szólampárokban is megszólaltatható visszhangeffektusokkal való játékra. A szólamok szövsmódja hol a romantikus szimfonikus zenekari repertoár kürtállásainak kvartettjét hívja elő, hol a klasszikus vonósnégyes szólamszerkesztését, a mű végén pedig Kocsár kórusműveinek harmóniavilágát idézi. A motivikus autoreferenciák sorát végül a

nyitó fanfármotívum himnikus apoteózisa zárja. A darab végén ismét felhangzik az Echoes-ciklus alapmotívuma, a tercmozgásos nyitótéma.

Túlzás nélkül állíthatjuk, hogy az Echoes No. 1 előadói tekintetben korszakalkotó darab. A címnek megfelelő visszhang-játék zenei tovább-gondolásából jött létre a másik három kompozíció, amely külön-külön, de együtt is előadható. A szólódarab technikailag nem támaszt a lejátszhatatlanság határait feszegető követelményeket, de akadnak benne olyan részek, amelyek célirányos gyakorlást követelnek. Ezek közé tartoznak a középrész fojtott hangjai, különös tekintettel a mély regiszterben játszandókra, valamint a harmadik rész gyors tizenhatod-motívumai.

A No. 2 kamarazene-jellegénél fogva nagyon fontos, hogy a két előadó zenei tekintetben azonos hullámhosszon legyen. Mivel mind a No.1 mind a No. 2 *senza misura*, vagyis ütemvonal nélkül íródott, két játékos esetén nincs semmilyen eszköz a pontos együttes játék elősegítésére.

A No. 3-ban, a már javasolt térbeli elhelyezésből adódó távolság miatt, előfordulhatnak tempóbeli pontatlanságok az előadás során, de ezek megfelelő összjátékkal és szigorú összpontosítással elkerülhetők. A gyors részeket a kottaképhez képest valamivel összefogottabban (a következő ütem főhangsúlyos ütemrészére eső hangra irányulva) kell játszani.

A No. 4 kezdetén megjelenő új elem az egymásra épülő szólamokból épülő fanfártéma, amit *marcato*-jelekkel látott el a szerző (89.kottapélda). Itt kiemelten ügyelni kell arra, hogy az egyes hangok lehetőleg azonos hangszínnel, de mindenképpen azonos hangerővel szólaljanak meg. Amennyiben önálló műként szólaltjuk meg az Echoes No. 4-et, elengedhetetlen, hogy ismerjük a ciklus többi darabját, mivel magában foglalja az előző három zenei anyagát is. Az előzmények ismeretében ugyanis sok, az előadással kapcsolatos interpretációs kérdésre automatikusan választ kapunk.

89. kottapéllda Kocsár Miklós: Echoes No. 4. 1-11.

ECHOS No.4
for four hornsMiklós KOCSÁR
(*1933)

Con moto

The musical score is for four horns, numbered 1 to 4. It is in 2/4 time and consists of 11 measures. The tempo is marked 'Con moto'. The key signature has one flat (B-flat). The score is written in a single system with four staves. The first staff (Horn 1) starts with a whole rest in measure 1, followed by a half note G4 in measure 2, a quarter note F#4 in measure 3, a quarter note E4 in measure 4, and a whole rest in measure 5. The second staff (Horn 2) starts with a whole rest in measure 1, followed by a half note F#4 in measure 2, a quarter note E4 in measure 3, a quarter note D4 in measure 4, and a whole rest in measure 5. The third staff (Horn 3) starts with a whole rest in measure 1, followed by a half note E4 in measure 2, a quarter note D4 in measure 3, a quarter note C4 in measure 4, and a whole rest in measure 5. The fourth staff (Horn 4) starts with a whole rest in measure 1, followed by a half note D4 in measure 2, a quarter note C4 in measure 3, a quarter note B3 in measure 4, and a whole rest in measure 5. The score continues for 11 measures, with various dynamics (f, mf) and articulation marks (accents, slurs) throughout.

5. Elektroakusztikus kamarazene

Az elektronikus zene korunk egyik jellegzetes, ám nem teljesen elfogadott művészete, ami ennek ellenére napjainkra a zeneművészet szerves részévé vált. Ha rádióról, CD-ről, vagy egyéb hanghordozóról hallgatunk zenét, függetlenül attól, hogy a hangforrás analóg vagy digitális, legyen az akár klasszikus, akár szórakoztató zene, az elektronika hatása mindenképp jelen van. Éppen ezért, az alábbi fejezet megértéséhez talán indokolt valamivel részletesebben ismertetni az elektronikus zene jellegzetességeit, valamint kialakulásának és fejlődésének történetét, magyarországi recepcióját.

Minden új irányzat általában elhagy valamit az előzőből. Az elektroakusztikus zene legszembetűnőbb „hiányossága,” hogy nincsenek előadói. Az elektroakusztikus zene esetében is van azonban egy adott hangszerelés, van egy zenei skála, amelyen belül a hangok mozognak, van ritmus, stb. Ezt a határt elméletben az jellemzi, hogy nem létezik. Mindent alapanyagaként tekint, legyen ez analitikus vagy szintetikus úton előállított. Eredetüket tekintve a hallható zenei anyagokat az alábbiak szerint csoportosíthatjuk¹:

1. Emberi (beszéd, sírás, nevetés, ének, tapsolás stb.),)
2. Természeti (állathangok, szél, vízcsobogás stb.)
3. Civilizációs (ipar, közlekedés, sport stb.)
4. Hangszeres (zongora, hegedű, trombita stb.)
5. Elektronikus (generátorok, oszcillátorok stb.).

Az elektronikus forrás jelenti elsődlegesen az új megközelítést, hisz még a másik négy kategóriát hangrögzítés útján szerezzük (mikrofonnal vagy pick-uppal), addig az elektronikus zenei hang minden attribútumát a zeneszerző határozza meg, nem pedig módosítja azt. A szinuszgenerátorok lehetővé tették az olyan mesterségesen előállított hangstruktúrák létrehozását, melyek a természetben nem fordulnak elő, mint például olyan hangokat létrehozni, melyeknek nincsenek felhangjai.

¹ Pongrácz Zoltán felosztása. Vö.: Pongrácz Zoltán: Az elektronikus zene. Budapest: Zeneműkiadó, 1980. p.10.

A *live electroacoustic* zene fogalma nem feltétlenül magától értetődő. Legegyszerűbben úgy magyarázható meg, hogy azt tekinthetjük élő elektroakusztikus zenének, melyben egy előadó is közreműködik. Szemben a korábban vázoltakkal, itt nemcsak egy előzetesen felvett hanganyagról beszélünk, amely minden körülmények között ugyanúgy hangzik, hanem szerepet kap az előadó élő játéka, amit kiegészíthet az előzetesen rögzített hanganyag, de ez nem alapfeltétel. Létezik ugyanis az élő elektroakusztikus zenének olyan változata, melyben egyáltalán nem kap szerepet a stúdiókban előre felvett hang. Legkönnyebben ez Barry Schrader² kategorizálása alapján érthető meg, aki az élő elektronikus zenét három csoportra osztotta:

1. Kizárólag elektronikus eszközöket használó darabok
 - a. Előre felvett hangzóanyag nélkül
 - b. Előre felvett hangzóanyaggal
2. Akusztikus és elektronikus eszközök együtt
 - a. Előzetesen felvett hangzóanyag nélkül
 - b. Előzetesen felvett hangzóanyaggal
3. MIDI controllerek használata
4. Kombinációk

Pongrácz Zoltán volt az első magyar zeneszerző, aki nem elégedett meg csupán a felületes ismeretekkel, hanem arra törekedett, hogy személyes élményeken keresztül is megismerhesse az elektroakusztikus zenét. Külföldi útjai során a nemzetközi elektroakusztikus zene nagyjainak több előadásán is részt vett, köztük Henry Pousseur szemináriumán Darmstadtban vagy Joseph Anton Riedlén a müncheni Siemens Stúdióban. Ezt követően egy holland ösztöndíj kapcsán lehetősége volt, hogy az utrechti egyetem elektrozenei tanfolyamát is elvégezze.

Bár igen későn, és mostoha körülmények között, de végül Magyarországnak is sikerült a világ elektronikus zenei vérkeringésébe bekerülnie. A magyar kompozíciókat sugározták külföldi rádiókban is, és a Magyar Rádióban is lehetett hallani külföldi alkotásokat. Az elektroakusztikus zene egyik legfőbb alapfeltétele a technikai háttér, ami a szakértőkön és az eszközökön túl olyan pénzügyi háttérrel igényel, ami lehetővé teszi a folyamatos fejlesztéseket és kísérletezést. Ezzel

²Schrader, Barry: Live/electro-acoustic music. In: Contemporary Music Review, 2010/6 91-106.

magyarázható az a tény, hogy az első elektroakusztikus zenei stúdiók éppen a gazdagabb országok nagyvárosaiban jöttek létre, például Párizs (1948), Köln (1951), Milano (1953) vagy Tokió (1954). Az anyagi háttér hiánya mellett a központi politikai gondolkodás sem értett sokáig egyet a zenei kultúra ilyen irányú fejlődésével. 1974 volt az első igazán jelentős mérföldkő a hazai elektronikus zene történetében. Mindaddig az országban nem volt lehetőség professzionális körülmények közt dolgozni; a megoldás vagy a saját házi stúdió (ahol szintén születtek remekművek, mint például Pongrácz Zoltán Mariphonia), vagy mint Eötvös Péter, aki a kölni rádióban Karlheinz Stockhausen asszisztenseként dolgozott. Ebben az évben nyílt meg a Magyar Rádió Elektronikus Stúdiója (HEAR). 1975 januárjában a Magyar Rádióban havonta jelentkező műsor indult, és még ugyanazon év szeptemberében a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola (ma Egyetem) felvette a tantárgyak közé az elektroakusztika oktatását. Az elméleti órák az Egyetemen zajlottak, a gyakorlatiak a Magyar Rádióban. Az elektroakusztikus zene népszerűsítésének kezdetét jelentette az 1975 februárjában első ízben megrendezett hangversenysorozat. Az első koncert annyira sikeres volt, hogy később meg kellett ismételni. 1976-ban már olyan művek is megjelentek, amelyek nem csak szalagzenét alkalmaztak, hanem élő elektronikát. Tehát annak ellenére, hogy az elektronikus zenei műfaj Magyarországon később kezdődött, kezdettől fogva párhuzamosan élt egymás mellett az élő és a gépi elektronika. Az 1990-es évekre a technika olyan gyors ütemben fejlődött, hogy elérhetővé váltak a szintén nagy, de nem a legnagyobb teljesítményű eszközök. Ennek következtében több országban is megjelentek önálló kutatócsoportok. Ez az irányzat Magyarországra is eljutott. Ennek köszönhetően alakult meg 1991-ben az EAR együttes azzal a céllal, hogy az új műfajt, ahol az akusztika találkozik az elektronikával, meghonosítsa Magyarországon. Amint azt az együttes neve is kifejezi – ElectroAcoustic Research³ –, tagjai⁴ számára legalább annyira fontos a kutatás és a kísérletezés, mint a komponálás és a koncertezés. Hangversenyeiken kortárs zeneszerzők műveit adják elő. A választott zeneszerzők vagy az együttes tagjai, vagy az együttesel barátságban lévő, az új lehetőségek iránt érdeklődő magyar zeneszerzők, mint például Dubrovay László, Láng István, Mandel Róbert, Sári József, Sárosi László, Tihanyi László. 2011-ig 36 magyar zeneszerző

³ A rövidítésből adódó betűszó (EAR) angolul azt jelenti: „fül”.

⁴ Az együttes tagjairól részletes leírás található a Budapest Music Center zenei információs portál honlapján: www.bmc.hu

több, mint 230 elektroakusztikus művet alkotott. Annak érdekében, hogy figyelemmel kísérhesse a nemzetközi eredményeket, az EAR együttes megalakulásától kezdve szoros kapcsolatot tartott fenn a Magyar Rádió Elektronikus Stúdiójával (HEAR)⁵. 2007-ben azonban új fejezet kezdődött az együttes életében: a hazai elektroakusztikus zene megteremtője és addigi doyenje, Pongrácz Zoltán halála előtt egy nappal – 33 év után – a Magyar Rádió vezetősége végleg megszüntette a HEAR stúdiót.⁶

Az EAR együttes ennek ellenére évente mintegy 14-16 koncertet ad, elsősorban Budapesten, de többször felléptek már Dunaújvárosban, Pécsen, Debrecenben, Győrött, Székesfehérvárott és a többi magyar vidéki városban is. Az együttes művészeti vezetője Sugár Miklós zeneszerző, karmester.

Sugár Miklós (*1952)

Kapcsolódások (2008)

Ajánlás: Varga Zoltán

Hangszer-összeállítás: kürt és elektromos alap (hangmérnök közreműködésével)

Bemutató: 2008. február 19.

Hangfelvétel: EAR együttes

Kotta: kézirat

Durata: 7'

2008. február 19-ére felkérés érkezett a Sugár Miklós vezette EAR együttestől új elektroakusztikus darabok bemutatására, illetve néhány régebben bemutatott, akusztikus hangszerekre készült mű ismételt előadására. Erre az alkalomra három új kompozíció került ki az EAR együttes műhelyéből, amelyek közül az egyik a *Kapcsolódások* volt. A darab érdekessége, hogy Sugár Miklós az elektroakusztikus alap felvételéhez egy sófár megszólaltatható hangjait akarta használni. Ez kevésnek bizonyult, mert a hangszer rövidsége miatt egyetlen éles, fűlsértő, a sófár alaphangját sejtető hangot sikerült megszólaltatnom a hangszeren. A többi hangot kürtön játszottam a felvételen. Ezután a szerző többféle elektroakusztikus effektet rendelt ezeknek a hangoknak a variánsaihoz, mintegy eltorzítva, színezve azokat.

⁵ HEAR: a Magyar Rádió Elektronikus Stúdiója, ami 1974 és 2007 között működött

⁶ Sugár Miklós szíves közlése: 2012. február 14.

Ebből állt össze az a CD-alap, amely az előadáson, mint „kamarapartner“ szerepelt. A *Kapcsolódások* egy tetszőleges ütemezésű hangfolyam, amelyben időnként, vagy elektronikusan generált hangok, ritmusok, vagy az akusztikus kürt játszik hosszabb-rövidebb részeket improvizatív jelleggel. A mű öt részből áll, a részek *attacca* követik egymást. Az egyes formarészek közötti kapcsolódási pont minden esetben a sófár valamilyen elektronikus hangszínnel, illetve effekttel torzított hangja. Az első rész 1' 30"-ig tart (82. kottapélda). A kürtnek a 0'04"-0'08", a 0'12"-0'16" és a 0'24"-1'20" másodpercek közötti időben kell eljátszania az előírt hangokat.

82. kottapélda: Sugár Miklós *Kapcsolódások* 1-9.

in F

Kapcsolódások

Varga Zoltánnak Sugár Miklós

A második részben 1'30"-2'05" közötti időben játszik a kürt (83. kottapélda). Itt már mozgalmasabb az anyag, rövid kadenciaszerű passage-okat ír a szerző tetszőleges oktávban. Szóbeli instrukciója alapján kantiléna-szerűen kell előadni, dallamosságra törekedve.

83. kottapélda: Sugár Miklós *Kapcsolódások* 10-18.

A harmadik részben változik a darab karaktere az elektroakusztikus alapon és a kürtön egyaránt. Az eddigi széles, inkább kantilénás jelleget izgatott, különálló, illetve egymástól elválasztott rövidebb hangok csoportja váltja fel (84. kottapélda). Itt is, mint ahogy ez előző részben, tetszőleges helyen és időtartamig, különböző regisztereket ír elő a szerző, de itt már hozzárendeli az első rész utasításait is, amely szerint *ad libitum* repetálást is kér.

84. kottapéllda: Sugár Miklós Kapcsolódások 19-35.

A negyedik rész első fele megegyezik az első rész második felével, azzal a kis különbséggel, hogy marad az előző rész utasítása: „*repet. et octava ad lib.*”. A rész utolsó 30 másodpercében a hosszú hangokat felváltják a rövid, egyre sűrűsödő nyolcadok, előbb egyesével, majd kettes-hármas csoportokban (85. kottapéllda). Végül elérkezünk az ötödik részhez, ami a quasi finalé. Az eddigi instrukciók kiegészülnek az *accel. molto finale* utasítással, továbbá új elemként megjelennek a szordinált, vibrált, vagy kézzel fojtott hangok.

85. kottapéllda: Sugár Miklós Kapcsolódások 42-53.

A darab nem támaszt az átlagosnál nehezebb követelményeket az előadóval szemben. Inkább gazdag előadói fantáziára van szükség. A mű előadása során a kürtös által játszott hangok különböző módon való elektroakusztikus modulálása improvizatív lehetőségek széles skáláját kínálja fel. A zeneszerző által modulált hanghatások a kürtöst arra inspirálhatják, hogy az adott effekthez illő saját rögtönzésével megsokszorozza a hatást. Nem szabad azonban túlzásokba esni a szabad improvizációval, mert ha a darab közepén elhasználjuk az ötleteinket akkor a

finale kiüresedik és nem éri el a kívánt hatást. Előadás közben ezért tanácsos arra figyelni, hogy a kürtös úgy építse fel az előadást, hogy az a finálé végéig intenzív maradjon.

Szigeti István (*1952)

Corn-Flakes (2007. november 16.)

Ajánlás: Varga Zoltán

Hangszerösszeállítás: kürt és elektroakusztikus CD-alap

Bemutató: 2008. február 19.

Helyszín: Budapest, Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum

Hangfelvétel: nincs

Kotta:kézirat

Durata: 7'

Az elektroakusztikus zene területén kezdetben elsősorban úgynevezett szalagzenéket komponáltam, ám igen gyorsan elkezdett érdekelni az elektronika és a különféle hangszerek kombinációs lehetősége. Ezenél a daraboknál az elektroakusztikus háttér és a szóló (esetenként több) hangszer concertál egymással. A Corn-Flakes című darab megírására részben ez a technika, részben az előadó személye és hangszere inspirált. Végül az EAR együttes felkérésének, valamint annak köszönhetően, hogy régóta készültem kürt darab írására, viszonylag rövid idő alatt készült el a darab. Fontos volt az előadóval való konzultáció, mely sokban segített a mű végleges formába öntéséhez. Nem *par excellence* elektroakusztikus zenét akartam írni – az elektronikus szólam ennek megfelelően nem a „megszokott”, elidegenítő hatásokat tartalmazza, hanem quasi ütőhangszeres, ritmikus ellenpontja az akusztikus hangszernek [86. kottapélda] – ez esetben jobban érdekelt a kamara jelleg, még hozzá valamiféle viszonylag hagyományos formálás szerint. Ez indokolja a „jól bevált” triós formát.⁷

86. kottapélda Szigeti István: Corn-Flakes 67-71.



A mű formai felépítése háromtagú, ami betűképlettel így írható le: A – B – Av. Az első (A) rész szóló kürtre készült (87. kottapélda), melyet egy, az elektronikus

⁷Szigeti István szíves közlése: 2012. február 20.

anyaggal concertáló (B) rész – quasi középtétel – követ.

87. kottapélda Szigeti István: Corn-Flakes 1-9.

A harmadik „tétel” (Av) az első (A) rákfordítása, ugyancsak szóló kürtre. (89. kottapélda) A kürt szólamban archaizáló, részben „magyaros” elemek vannak, melyek bizonyos „identitást” hivatottak adni a darabnak. A harmadik részben, a rákfordítás eredményeképpen, a súlyok megváltoznak, ami egyfajta kihívás az előadó és a hallgatóság számára egyaránt.

89. kottapélda Szigeti István: Corn-Flakes

Alapvetően a hagyományos (szép) kürt hang az előadás kritériuma, amin az sem változtat, hogy a harmadik rész megvalósításakor a „negatív súlyozás” elengedhetetlen. A rádiózásban „tail out”-nak (fordított szalag-nak fordíthatnánk, vagy ellenkező irányú lejátszásnak) nevezett technika csak részben rímeli a hagyományos rákfordításra. Utóbbiban a súlyok maradnak, csak a hangok sorrendje változik, míg az előbbiben *minden* megfordul.

Faragó Béla (*1961)

Antiphony: (2008)

Ajánlás: Varga Zoltán

Hangszer-összeállítás: kürt és elektroakusztikus CD-alap

Bemutató: 2008. február 19.

Helyszín: Budapest, Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum

Hangfelvétel: nincs

Kotta: kézirat

Durata: 10'52"

Az Antiphony az EAR együttes felkérésére készült. A darab címe nem Antifónák – ahogy azt többnyire tévesen értelmezik –, hanem antifónia, mert az antifóna egy középkori egyházzenei refrénes forma eredetileg, amiből csak a refréneket vették ki és ez lett mint műfaj, az antifóna. Az antifónia ellenhangzást jelent.

Azért adtam neki ezt a címet, mert itt a kürt élő hangjai voltak elektronikus és szintetizátor-hangokkal kombinálva. Az volt számomra érdekes, hogy a szintetizátor hangjait és a kürt hangját hogyan lehet összemosni, egymásból kivenni, hozzátenni. Ezért is lett ez a mű címe.⁸

Sokan csinálják azt, hogy effektet adnak az akusztikus hangszerhez, modulálják menet közben a hangját.

Engem ez a fajta megközelítés nem vonz. Sokkal jobban szeretem a hangszerek élő hangját, mint hogy elektronikusan megváltoztassam azt. Az viszont érdekel, hogy azok az új hangszínek és hangzások, amiket mondjuk egy szintetizátor jelent, azokat hogyan tudom összekombinálni az akusztikus hangszerekkel, jelen esetben a kürttel. Az alap elkészítéséhez csak szintetizátor hangokat használtam, illetve voltak zajok például az utolsó tételben hajó és annak a gépháza, zörejek. Ezt már inkább asszociatív, kicsit hangzó tájképszerűen használtam. Nem volt más hangszer a kürtön kívül csak a szintetizátor, meg külső hangok és zajok.⁹

A darab hat tételből áll. A tételek *attacca* követik egymást, de a tételeket összekötő elemként megjelenik minden alkalommal egy hajókürt hangja. Több helyszínre van helyezve, vagy van egy fix pont a darabban? Nekem előadás közben ugyanis az volt az asszociációm, hogy egy kikötőben vagyunk, ahol én egy stabil pont vagyok és az

⁸Interjú Faragó Bélával: 2012. február 24.

⁹Uo.

idő múlásával többféle úszó szerkezet vonul el előttem a darab folyamán, amelyek „üzemhangjaihoz” kapcsolódom, illetve ellenük játszom.

Nem volt ilyen szándékom a darabbal, de kétségtelen, hogy a hajókürt tulajdonképpen egy formai pillér, melyet azért alkalmaztam már az első tételtől, mert nem akartam minden formai előzmény nélkül beleesni az utolsó tétel úgymond kirándulójához hangzásába, de a végeredmény valóban ez lett. Utólag vettem észre, hogy van egy virtuális története a darabnak.

A hajókürt ugyanis egy olyan formai összekötő kapocs, ami többletjelentést ad. Az én célom az volt, hogy a kürt különböző lehetőségeit, hangzásait szólaltassam meg. Azok az ötletek, amelyek a kürt hangzásával felmerültek, ezt a hattételes szimmetrikus formát, szerkezetet adták ki. Középen a 3. és a 4. tételt egy tételként kell értelmezni, mint ahogy a tétel címe is: 03-04. *Tremolo e Gliss.* Míg a Tremolo tétel különböző repetált hangcsoportok változtatása az alap és a kürt között, nem komplementer ritmusban, addig a Gliss. valóban egy félhangos intervallumot magába foglaló glissando ellenmozgás. Ez úgy valósul meg, hogy amikor pl. a kürt felfelé glissandózik, akkor az alapon egy lefele irányuló glissando hangzik fel. A következő, *Cantus* elnevezésű tételben azt szerettem volna szólisztikusan, önállóan felfedezni, hogy mennyire szép, de úgymond nem kúrtszerűen tipikus az a mély fekvés, amibe a kürtöt helyeztem, ugyanakkor milyen finom és dús tud lenni a hangzás. Ha egy dúsitott elektronikus hangzást teszek mellé, akkor a két dús elem egymást semlegesíti, kioltja. Szándékom szerint nem beleolvasztani akartam, hanem hogy ellenpont legyen. Ezért van az alapon egy perkusszív csilingelő hangzás.

Az első, *Passacaglia* tétel utalás Johann Sebastian Bach c-moll passacaglia-témájára, ami egy háromszólamú kánonná fejlődik. Az első szólamot játssza a kürt, a másik kettő szintetizált kürt hangon van az alapon.

Volt egy alternatív elképzelésem arról, hogy esetleg egy koncerten ezt a kánon-t a kürt mellett két szintetizátorral is elő lehetne adni. Ez az ötlet még nem valósult meg. Ami a hatodik, *Trieste* című tételt illeti, véletlenül találtam egy Julius Fučík keringőt¹⁰, amibe teljesen beleszerettem. Ebből alkalmaztam egy hangzó részletet, amelyben a kürtnek időnként dallami funkciója van, máskor csak a basszust játssza quasi tuba-szerűen. Mivel a kürt egy multi-funkciós hangszer, a nagy hangterjedelme miatt egész más tónusú hangok tudnak megszólalni az egyes regiszterekben. Pillanatok alatt kell pozíciót és funkciót váltani. Az egész darab egy tanulmánynak indult, az utolsó tételt nem annak szántam, de végül igazi programzene lett belőle.¹¹

¹⁰ Julius Fučík: Winterstürme – Walzer, op. 184

¹¹ Interjú Faragó Bélával: 2012. február 24.

Előadói szempontból nézve nagyon jó és hálás kompozícióról van szó. Mint utólag kiderült, a közönségben is hasonló gondolatok ébredtek, mint bennem a képzettársítás a hajókkal és a különböző vizijárművekkel. Az *Antiphony* előadása többszörösen összetett feladat. Rögtön az első tétel, a *Passacaglia* indítása szokatlan, mert ugyan 78-as metrum van előírva, de nincs pulzáló zenei anyag, amely megadná ezt a tempót (89. kottapélda). Az alap egy dé tartott hanggal kezdődik, ami a *Passacaglia* basszusa lesz. A következő ütem harmadik negyedén lép be a kürt, amit még arányaiban el lehet helyezni az időben. Ellenben a negyedik ütem utolsó negyedén már egyszerre kell váltani, illetve belépni a kürtnek és az alapnak. A huszadik ütem végén szintén ez okozza a nehézséget. Ezt segítség nélkül megvalósítani csak esetlegesen lehet.

89. kottapélda Faragó Béla: *Antiphony* I. tétel 1-7.

Antiphony
Varga Zoltánnak ajánlom
01. *Passacaglia* Faragó Béla

♩ = 78

Cor. in F quasi legato

or CD mf

A probléma megoldására két megoldás lehetséges. Egy villogó jeladással ellátott metronómot, ha a kívánt tempóra beállítunk, akkor segíthet a tempótartásban illetve a kapcsolódási pontok közös indításában, viszont a következő tételekben már nem tud segíteni, mert változik a tempó, idő viszont nincs a metronóm átállítására. Ezért a másik megoldást javaslom. Azt ajánlom, hogy a lejátszó-eszköz számlálóját tegyük láthatóvá az előadó számára, mivel az másodperc alapú, így könnyen követni lehet a kapcsolódási pontokat. A tétel másik veszélyes pontja a 39. ütemben kezdődő háromszólamú kánon. Az első szólamot a kürt játssza, a dinamika *mezzoforte*. Ez azért fontos, mert a szintetizátor kürt hangja a valós *mezzoforte* dinamikára van szintezve, viszont a megszólaló kürt a kürtös fülében hangosabban szól, mint ahogy azt a közönség valójában hallja. Mivel csak a hallásra lehet támaszkodni, nagyon kell hallgatni az alapot, – akár egy kamarapartnert – nehogy összeecsússzon a

háromszólamú kánon kétszólamúvá. Segítség lehet, ha a lejátszó eszköz egyik hangszóróját a kürtös felé irányítjuk a jobb hallhatóság érdekében.¹²

Két hajókürt hang után kezdődik a második tétel, melynek *Trills* elnevezése hűen tükrözi a történetet (90. kottapélda). Egy nagyon öreg hajó fokozatosan felerősödő motorhangjára emlékeztet a zenei alap, amihez a kürt egész és félhangú trillákat váltva kapcsolódik nem kromatikusan. A szokatlan helyen kezdődő kürt trilla – desz-esz – már inkább manuális kihívás.¹³

90. kottapélda Faragó Béla: Antiphony II. tétel 1-6.



A tempójelzés 120, de itt is szükséges a számláló segítsége, mert a 2'27"-ben kezdődik és a 4'15"-ben fejeződik be ez a folyamatos pulzálás nélküli epizód. A folytatáshoz szintén segítséget kell kérnünk a már említett időmérőtől, ismét két hajókürt után ismét egyszerre kell elkezdeni az alappal (4'21").¹⁴

A 3-4. tétel címe *Tremoló e Gliss.* ami szintén telitalálat a zenei materiát illetően. Ez a tétel nem túlzottan komplikált, repetált hangokat kell játszani különböző hangmagasságokban. Itt a kotta segít, mert két szólamban van lejegyezve a tétel, quasi duóként. Így amikor belép az alap, könnyedén lehet vele kamarázni. Az átmenetet a tremolóból a glisszandó tételbe *attacca* és azonnali karakterváltással oldja meg a szerző (91. kottapélda). Fojtott cisz hanggal indul a kürt, de oly módon, hogy nem az előírt hangmagasságot játsszuk, hanem csak

¹²Uo.

¹³A desz-t a 2-3., az esz-t az 1. billentyűvel játsszuk, ami a desz esetében a gyűrűs és a középső ujj, az esz esetében a mutatóujj. A kisujjal a hangszert kell tartani, ezáltal a gyűrűs ujj lassú és lomha lesz, a virtuóz játékra, jelen esetben a trillára csak külön célirányos gyakorlással lehet alkalmassá tenni.

¹⁴Interjú Faragó Bélával: 2012. február 24.

lenyomjuk a kívánt hangnak megfelelő billentyűket a hangszeren. Jobb tenyérrel, amit a korpuszban tartunk, betakarjuk a hang kimeneteli nyílását annyira, hogy az körülbelül fél hanggal alacsonyabban szóljon, majd a kívánt tempóban kinyitjuk, azaz az eredeti pozícióba állítjuk vissza.¹⁵ Így egy igazi törés nélküli folyamatos glisszandót tudunk létrehozni. Ez fordítva is ugyanígy működik, bár az lényegesen egyszerűbb, amikor nyitott hangon kezdünk és szép lassan behajtjuk a tenyerünket, mert akkor a hangmagasság is ugyanabban a tempóban csökken.

91. kottapélda Faragó Béla: Antiphony III-IV. tétel 23-35.



A *Cantus* tételben igazán technikai nehézség nincs, ügyelni kell a tételcímben is megadott éneklő előadásmódra. Ez ebben az alacsony fekvésben nagyon levegőigényes, ezért vigyázni kell a helyes légvezetésre.

A *Trieste* című zárótételben igazi kirándulóját hangulat uralkodik. Messziről hozza a szél felénk a Fučík-valcer elmosódó hangjait. Ehhez a harmadik ütemben a kürt már hozzájátszik egy „tubaszólamot“, de hogy ne legyen teljesen homogén a keringő, a kürt az általa is játszott háromnegyedes lüktetést néha egy-egy kétnegyedes ütemmel megtöri (92. kottapélda). Ettől mintegy ellenpontként van jelen a kürt a felvételen hallható fúvószenekarral szemben.

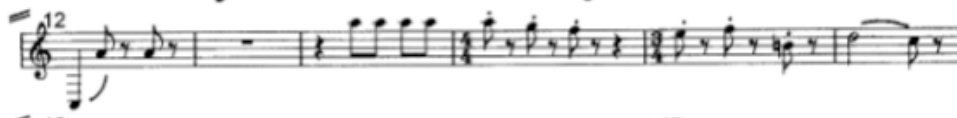
¹⁵Ha teljesen betakarjuk a nyílást, akkor mintegy fél hanggal magasabban szól a kürt, ezért azt a kb. fél hangot vissza kell transzponálni. Azért hozzávetőlegesen fél hang, mert magában a felhangrendszerben - amin a kürt alapjai nyugszanak -, nincs a mai fül számára tiszta fél hangköz.

92. kottapélda Faragó Béla: Antiphony VI. tétel 1-6.



A tizennegyedik ütemben a kürt minden előzmény nélkül átvált a „tubázásról“ a klarinétszólam imitálására (93. kottapélda), majd ismét „tubázás“ következik.

93. kottapélda Faragó Béla: Antiphony VI. tétel 12-17.



Később egy belső ellenszólam is megjelenik, amit eredetileg a tenorkürt játszik (94. kottapélda). A darab vége előtt 29 ütemmel teljesen elhal a fokozatosan távolodó kirándulójáról átszűrődő zene és a kürt mintegy búcsúzóul eljátssza a zenekar témáit.

94. kottapélda Faragó Béla: Antiphony VI. tétel 96-101.






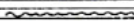



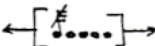





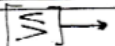




Faragó Béla teljes terjedelmében kihasználta a kürt tág hangterjedelme adta lehetőségeket, kiemelve a mélyebb regiszterek bársonyos hangzását.

Függelék I.

Tihanyi László: Double - jelmagyarázat

NOTATION:

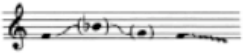

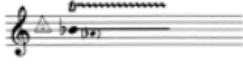
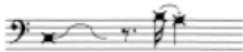









	lange pausa
	pausa
	vibratissimo
	vibrato langsam
	vibrato vorwiegend
	vibrato schnell
	gestopft
	normal
	echo
	repetition im Takt; der Zeitpunkt ist frei
	normal und echo: quasi tr
	tremolo (wie )
	Luft nehmen (kleine Pause)
	Luft nehmen (große Pause)
	crescendo und diminuendo wechseln
	die Saiten des Klaviers sind gedämpft
	
Hier beginnt auch im J. ein Klavierstück	

Függelék II.

Dubrovay Concerto - jelmagyarázat

16

Jelmagyarázat – Signs

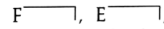
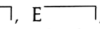
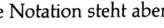
	= glissando, a grafikus ábrázolás szerint <i>glissando, as the graphical line indicates</i>
	= felhang-glissando <i>overtone-glissando</i>
	= ajaktrilla <i>mouth-triller</i>
	= ajakrezgetés <i>lip buzzing</i>
	= hangszerbe énekelt berregő hang csúszva <i>into the instrument sung buzzing tones with glissando</i>
	= dupla nyelvvel játszott hangok glisszandóval <i>by double-tongue performed tones with glissando</i>
	= nyitva – fojtva, trilla kézzel <i>open – gestopft changing performed by hand</i>
	= fojtva szordino <i>gestopft sord.</i>
	= a szordino nyílása <i>the slot of the damper</i>
	= a WA szordino nyílásának lassú nyitása – zárása az ujjak hirtelen mozdulataival <i>the slow opening and closing of the WA-damper's slot with the suddenly moving of the fingers</i>
	= gyors nyitás – zárás <i>fast opening – closing</i>
	= nyitva <i>open</i>
	= ventil-trilla, ventil-tremolo <i>ventil-triller, ventil-tremolo</i>

Durata: ca 12'

Függelék III.

Ligeti György: Trio – jelmagyarázat

Zur Notation der Hornstimme

Das Horn (Doppelhorn F/hoch B, ad lib. Tripelhorn) spielt stellenweise in *natürlicher Stimmung*. Die Naturhorn-Stellen sind besonders gekennzeichnet: F , E , Es  usw. zeigen die Dauer der obligaten Ventilstellungen an, die Notation steht aber durchweg in F.



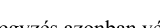
♯, ♭ bzw. ♮ zeigen den 7. Oberton (Natursepte) an, ♯, ♭ bzw. ♮ den 11. Oberton.

Der ebenfalls tiefer klingende 13. Oberton wird gleich wie der 7. mit ♯, ♭ bzw. ♮ bezeichnet, doch steht zusätzlich jeweils eine „13.“ unterhalb oder oberhalb der Note. Der eingefügte tiefe 14. Oberton ist nicht besonders gekennzeichnet. Die Naturhornstellen sollen ohne jede Tonhöhenkorrektur geblasen werden, auch der nicht gesondert bezeichnete 14. Oberton.

Außer bei den angegebenen Stellen kann anderswo auch ad lib. Naturhorn gespielt werden, so im ganzen Verlauf des ersten Satzes.

György Ligeti

A kürtszólam lejegyzéséről

A kürt (duplakürt F/magas B, ad libitum triplakürt) helyenként natúr hangolásban játszik. A natúrkürt-állások eltérően vannak jelölve: F , E , Es  és mutatják az obligát ventilhasználat időtartamát, a lejegyzés azonban végig F-ben van. A ♯, ♭ illetve a ♮ a 7. felhangot (natúrszeptim) jelölik, a ♯, ♭, illetve a ♮ a 11. felhangot.

A hasonlóan mélyebben hangzó 13. felhang, a 7. felhanghoz hasonlóan ♯, ♭, illetve ♮ van jelölve, de a hang alatt vagy felett még egy „13.” jel és is társul hozzá. A hozzákapcsolt mély 14. felhang nincs külön megjelölve. A natúrkürt-állásokat mindenfajta hangmagasság-intonálás (korrekció) nélkül kell megszólaltatni, a külön jelzéssel el nem látott 14. felhangot is.

A megjelölt helyeken kívül máshol is lehet ad libitum natúrkürt-technikával játszani, így végig az első tételben is.

Ligeti György

Forrás: ” In: György Ligeti Trio für Violine, Horn und Klavier (1982.) Partitur.

Schott, ED 7744: Zur Notation der Hornstimme

Függelék IV.**A fellelhető művek jegyzéke****Kortárs magyar kamarazene kürtre a duóktól a kvartettekeig****-Duók zongorával:**

Bakki József: Szonatina
Barát Ádám: Fantasia et Tarantella
Durkó Zsolt: Symbols
Fekete Gyula: Preludio
Hollós Máté: Canticornum
Meskó Ilona: Pezzo per Corno e Pianoforte
Petrovics Emil: Szerenád
Soproni József: Sonata
Szabó Csaba: Sonatina for Horn
Tihanyi László: Double

-Duók két kürttel:

Dobos Kálmán: Szonatina két kürtre
Durkó Zsolt: 8 kürtduó
Hajdu Lóránt: 7 duó
Rékai Iván: 7 duó

-Duók vegyes összeállításban

Balassa Sándor: Pasztorál és Rondó Op. 66 kürt – hegedű
Dubrovay László: Concerto kürt – harsona
Maros Miklós: Games kürt – hárfa

-Duók cimbalommal:

Faragó Béla: Zazen I-II.
Kocsár Miklós: Repliche No. 2
Madarász Iván: Öt eset
Meskó Ilona: Adom burkoklt című
Nógrádi Péter: Mint zengő érc, vagy pengő cimbalom
Sugár Miklós: Cimcor
Szigeti István: C.C.
Tóth Péter: Scirocco

-Triók:

Dobos Kálmán: Négy hangszer, három játékos
Hidas Frigyes: Trio kürt – harsona – tuba
Ligeti György: Trio kürt – hegedű – zongora
Maros Miklós: 3 epigramma kürt – cselló – zongora
Nógrádi Péter: Divertimento klarinét – hegedű – kürt
Sáry Bánk: Szivárvány havasán fuvola – hegedű – kürt
Sugár Miklós: Percornussion 2 kürt – ütőhangszerek
Sugár Miklós: Trio miniatűrök kürt – fagott – cimbalom

-Kvartettek négy kürtre:

Darvas Ferenc: Boldog békeidők kürtkvartett
Fekete Gyula: Elfelejtett keringő kürtkvartett
Hidas Frigyes: Kürtkvartett
Hollós Máté: Ciklus kürtkvartettre

-Kvartettek vegyes összeállításban:

Bánkövi Gyula: 4x4 trombita – kürt – harsona – tuba
Bogár István: 3 magyar népdal rézfúvósnégyesre 2 trombita – kürt – harsona
Meskó Ilona: Paysages Intimes szoprán – fuvola – klarinét – kürt
Tóth Péter: Balkán express kürt – hegedű – zongora – nagybőgő
Tóth Péter: Lamentatione kürt – hegedű – zongora – nagybőgő

-Elektroakusztikus kamarazene:

Faragó Béla: Antifónák
Sugár Miklós: Kapcsolódások
Szigeti István: Corn-Flakes

IRODALOMJEGYZÉK

Gerencsér Rita (--szerk.): *Durkó Zsolt*. In: A magyar zeneszerzés mesterei. Budapest: Holnap Kiadó, 2005. pp. 23-24.

Halász Péter: Tradíció és kreativitás. Ligeti György Klasszikus összhangzattanáról. In: Muzsika, 1998. május pp 16-17.

Ligeti György: Klasszikus összhangzattan – segédkönyv. Zeneműkiadó: Budapest, 1954. p.3.

Ligeti György: *A klasszikus harmóniarend – Összhangzattani példák a barokk és a bécsi klasszikus zeneirodalomból I-II*. Zeneműkiadó. Budapest, 1956. 343. példa

Pongrácz, Zoltán: *Az elektronikus zene*. Budapest: Zeneműkiadó. 1980. p. 10.

Schrader, Barry: *Live/electro-acoustic music*. In: Contemporary Music Review, 2010/6 pp. 91-106.

Szitha Tünde: „*Tulajdonképpen tradicionális komponista vagyok*”. *Szombathelyi beszélgetés Ligeti Györggyel*. In: Muzsika 1990. október, pp. 14-15.

CD-felvételek:

Born for Horn. Hungaroton, 2002. HCD 32176, pp. 6-7

Repliche. Hungaroton, 2009. HCD 32601, pp. 8-10.

György Ligeti Edition, Nr. 7, Kammermusik. Sony 01-062309-10. p. 27

Honlapok:

<http://brahms.ircam.fr/gerard-grisey>

http://www.szcsnt.hu/hu/szabo_csaba/mulista,

www.tristanmurail.com

www.zeneakademia.hu

10.18132/LFZE.2013.7

Közreműködés: Sugár Rezső: Frammenti musicali című
darabjának előadásában

2011. június 1. Budapest, Nádor-terem EAR együttes
hangversenye

Faragó Béla szerzői estje 50. születésnapja alkalmából
Közreműködés: Faragó: Antifónia

2011. június 17. Óbudai Társaskör Hangverseny Szakály
Ágnes 60. születésnapja
Tiszteletére

Közreműködés: Madarász Iván: Öt eset
Sugár Miklós: Cimcor című kompozícióinak
előadásában

2012. január 27. Művészetek Palotája Budapest, Fesztivál
Színház
Mini Fesztivál

Közreműködés: Bozay Attila: Fúvósötös, op. 6
Bánkóvi Gyula: 4x4

DLA doktori értekezés tézisei

Varga Zoltán

Kortárs magyar kamaradarabok kürttel

a duóktól a kvartettekig

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet-és művelődés-

történeti tudományok besorolású

doktori iskola

Budapest

2012

10.18132/LFZE.2013.7

I. A kutatás előzménye, forrásai

A kortárs zenével való kapcsolatomban még a művészképző idejére nyúlik vissza. A művészképzős vizsgakoncertekre a programot úgy kellett összeállni, hogy azon többféle zenei stílus is képviselve legyen. Így kerültem először komolyabb kapcsolatba Kocsár Miklós Echo No. 1 című szólódarabjával. A zeneszerző meg volt elégedve az interpretációval, és felkért, hogy Repliche No. 2 című darabját Szakály Ágnes cimbalomművésznővel Z-felvételre rögzítsük a Magyar Rádióban. A felvételt követően született meg az ötlet, hogy felkérjem Kocsár Miklóst arra, hogy az Echo No. 1-et folytatva, két kürtre komponáljon darabot, Echo No. 2 címmel. Az Echo-páros később kiegészült a 3. és a 4. darabbal, három, illetve 4 kürtre. Az Echo-sorozat adta a gerincét a Hungarotonnál 2002-ben „Born for Horn” címmel megjelent első önálló CD-felvételemnek.

Kocsár Repliche No 2 című kompozíciójának sikeres felvételét követően, csaknem tíz év szünet után Szakály Ágnessel ismét kamara-zenélni kezdtünk, amelynek első időszaka az útkeresés jegyében telt. A duóhoz társult Vajda József fagott-művész, akivel kezdetben elsősorban a barokk repertoárhoz nyúltunk vissza. Ekkoriban keletkezett Sugár Miklós Trió Miniaturák című alkotása kürtre, fagottra és cimbalomra. Az élő hangversenyek tapasztalatai alapján azonban egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy a kürt-cimbalom párosítás iránt nagyobb az érdeklődés, mind a zeneszerzők, mind a közönség részéről. Kortárs magyar zeneszerzők sora komponált erre a hangszer-összeállításra, míg 2009-ben egy önálló CD-felvétel is megjelenhetett az addig elkészült darabokból.

2007-ben egy fellépésnek köszönhetően kapcsolatba kerültem Sugár Miklóssal, az EAR együttes vezetőjével, aki

2008. február 19. Magyar Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum, Budapest

EAR együttessel közös szólóest

Műsor:

Szigeti István: Corn Flakes, (bemutató)

Sugár Miklós: Kapcsolódások (bemutató)

Faragó Béla: Antifóniák (bemutató)

Madarász Iván: Öt eset

Tóth Péter: Scirocco

Közreműködött: Szakály Ágnes – cimbalom,

Horváth István – hangmérnök

2010. október 3. Budapest, Nádor-terem, Korunk Zenéje

Fesztivál: Kortárs zeneszerzők művei rezes hangszerekre

Bánkövi Gyula: 4x4 (bemutató)

Dubrovay: Concerto

Maros Miklós: Lur II. (bemutató)

Kondor Ádám: *Y los sueos, sue os son* (Bizarr tárgyak 9/b)
bemutató

2010. október 4. Budapest, Nádor-terem Korunk Zenéje

Fesztivál: EAR együttes hangversenye

Szigeti István: Trió (bemutató)

2011. március 31. Budapest, Nádor-terem

Sugár Rezső és Sugár Miklós szerzői estje

10.18132/LFZE.2013.7

Igyekeztem ösztönzést nyújtani mindazoknak, akik idegenkednek a kortárs darabok tanításától vagy előadásától, hiszen ezeken a kompozíciókon keresztül egy rendkívül gazdag, inspiráló zenei világ nyílt meg előttük.

V. Az értekezés tárgyköréhez kapcsolódó tevékenység dokumentációja:

CD-felvételek:

Parallel Monologues. Hungaroton, 2001 HCD 31997

Born for Horn. Hungaroton, 2002. HCD 32176

Replique. Hungaroton, 2009. HCD 32601

New Instrumental Sounds. Hungaroton, 2010. HCD 3267475

Hangversenyek:

2007. március Budapesti Tavasz Fesztivál,

Andrássy Egyetem Tükörterme

Közreműködés Szakály Ágnes szólóestjén:

Meskó Ilona: „Adom burkolt című...”-

bemutató

2008. október 15. Magyar Rádió, Márványterem „Replique”

című CD-felvétel bemutató koncertje

felajánlotta, az elektroakusztikus zenével való kísérletezés lehetőségét. Nagy örömmel töltött el az a lehetőség, hogy ezen a módon lehetőségem lesz tovább bővíteni a kürt kifejezési lehetőségeit és nem utolsósorban irodalmát.

II. Források:

Elsődleges forrásaim közé a kortárs magyar zeneszerzők nekem ajánlott és/vagy általam bemutatott kamaraművei, illetve azok kottakéziratai tartoznak, valamint azok az interjúk és kérdőívek, amit a téma feldolgozása kapcsán a még élő zeneszerzőkkel készítettem. Ezeket egészítették ki egyes adatok, vagy kompozíciós módszer, illetve zenei részlettel kapcsolatos kérdések tisztázására folytatott telefonbeszélgetések és e-mail váltások. Természetesen felhasználtam azokat az instrukciókat is, amelyeket az egyes darabok bemutató vagy felvétel előtti próbafolyamata során közvetlenül a zeneszerzőktől kaptam.

A dolgozat tárgyából adódik, hogy elenyésző azoknak az ismertetett kompozícióknak a száma, amelyeknek szerzője már eltávozott közülünk. Ebben az esetben is igyekeztem minél több információnak utánajárni az adott műnek a zeneszerző életművén belül elfoglalt helyére vonatkozóan. Ebben főként monográfiák, levelek, korábban készült interjúk és folyóirat-cikkek tanulmányok voltak segítségemre, amelyek eredeti forrását mind a lábjegyzetben, mind az irodalomjegyzékben pontosan megjelöltem.

III. A kutatás módszere

Tekintve, hogy kortárs művek esetében a legautentikusabb forrás maga a zeneszerző, ezért a szerzőkkel készített interjúk segítségével igyekszem minél gazdagabb

10.18132/LFZE.2013.7

információkkal elősegíteni a művekhez való közeledést. Ezt követően zenei analízisen keresztül mutatom be a műveket, végül pedig saját előadóművészi gyakorlatom alapján, módszertani eszközökkel próbálok meg kulcsot adni a kompozíciók gyakorlati elsajátításához. Az általam vizsgált művekről – talán az egy Ligeti Triót kivéve – egy-egy ismertetőn kívül nem jelent meg részletes analízis.

Az elsődleges források között említett kérdőívek egységes kérdéssort tartalmaztak, amelyet a zeneszerzőknek küldtem el. A kérdések a darab keletkezési körülményeire, a kompozíciós folyamatra, a hangszer-összeállítás megválasztására, a darab struktúrájára, a kompozíciós eszközökre és azok használatára, illetve különleges technikai követelményekre és előadási utasításokra vonatkoztak.

Tapasztalatom szerint a zeneszerzők számára nagyon fontos volt, hogy a hangszer új lehetőségeinek kipróbálásánál folyamatos és aktív kapcsolatban lehettek az előadóval, és kérdéseket tehettek fel a kürt technikai sajátosságaival és határaival kapcsolatban. Több esetben a próbafolyamat során alakult ki a mű végleges formája. Ezek a kérdések engem is arra ösztönöztek, hogy a legapróbb részletekig végiggondoljam a kürt adta modern játéklehetőségeket, és ezeket mind a magam, mind tanítványaim számára minél pontosabban megfogalmazzam.

IV. A kutatás eredménye

Azért választottam ezt a témát, mert ezzel mind előadóművészként, mint tanárként szoros, napi kapcsolatban vagyok. Az elemzések újszerűsége abban rejlik, hogy elsősorban kürtösként veszem górcső alá az egyes kompozíciókat, technikai és előadóművészi tekintetből.

Igyekeztem annak megfelelően kiválogatni a műveket, hogy a hangszer technikáját tekintve, a lehető legszélesebb skálán mutathassam be a kortárs kürtkompozíciók technikai és interpretációs kihívásait. Kutatásaim eredményeképpen tizenhét kortárs, illetve 20. századi magyar zeneszerzőnek huszonhét művéről készült részletes elemzés, megkülönböztetett figyelemmel a kürt interpretációs és technikai kérdéseire.

A disszertáció a duóktól a kvartettekig válogat a kortárs magyar kamarakompozíciókból. A duók felülreprezentáltsága indokoltá tette egyes jellemző hangszer-összeállítás önálló - esetenként alfejezetekre bontott - tárgyalását, mindenekelőtt az olyan tipikus „szonáta-felállítás” esetében, mint a kürt-zongora duók, vagy az olyan különleges – magyar sajátosságnak számító – társításoknál, mint a kürt-cimbalom duók. Az elektroakusztikus zene és a kürt együttese is – bár nem tartozik a szűkebb értelemben vett kamarazene-műfajhoz - önálló fejezetet kapott, amelyet részben a megszokottól eltérő előadási feltételek indokoltak, részben pedig az a körülmény, hogy még napjainkban sem tartoznak a kürtrepertoár elsajátításának szorosan vett egyetemi törzsanyagához. A szó szorosan vett értelmében külön fejezetet érdemelt Kocsár Miklós „Echoes” című négy darabból álló sorozata, ami megítélésem szerint új távlatokat nyitott meg a kürtre komponált kamarazene műfajában.

A disszertáció nem tartalmaz életrajzokat a zeneszerzőkről. Egyrészt az internet korában az érdeklődők sokkal pontosabb és naprakészebb információkhoz juthatnak az életrajzot illetően, másrészt sokkal fontosabbnak éreztem az egyes műnek az adott szerző életművében betöltött helyét (pl. Ligeti, Durkó), mint magának az életpályának a jelen dolgozat keretein belül mindössze vázlatos ismertetését.

10.18132/LFZE.2013.7

31 March 2011. Budapest, Nádor Hall

Rezső Sugár and Miklós Sugár, composers' night:

Participation in performance of Rezső Sugár's
Frammenti musicali

1 June 2011, Budapest, Nádor Hall, concert of the
EAR ensemble

Béla Faragó's composer's night on his 50th birthday
Participation in performance of Faragó's Antifónia

17 June 2011, Óbudai Társaskör, Concert for the 60th
birthday of Ágnes Szakály

Participation in the performance of Iván Madarász
Iván: Öt eset [Five Cases] and Miklós Sugár's Cimcor

27 January 2012, Palace of Arts, Budapest, Festival
Theatre
Mini Festival

Participation in the performance of Attila Bozay's
Wind Quintet, op. 6 and Gyula Bánkövi's 4x4

DLA doctoral theses

Zoltán Varga

Contemporary Hungarian chamber works
with horn, from duos to quartets

Liszt Academy of Music

Doctoral school in
art and cultural historical
sciences, no. 28.

Budapest

2012

10.18132/LFZE.2013.7

I. Research preliminaries and sources

My interest in contemporary music goes back to my years in artist training course. The programme of the exam concert had to include various different musical styles. That was when I first came to play Miklós Kocsár's Echo No. 1 for solo horn. The composer was pleased with my interpretation of the piece and asked me to record, together with cimbalom player Ágnes Szakály, his Repliche No. 2 for the Hungarian Radio. Following the recording I decided to ask Miklós Kocsár to compose a sequel to Echo No. 1. The outcome was Echo No. 2, a piece for two horns. Echo Nos 3 and 4 followed shortly, for three and four horns respectively. The Echo series constituted the backbone of my first solo album, recorded for Hungaroton, entitled 'Born for Horn'.

Following the successful recording of Kocsár's Repliche No. 2., after a break of almost ten years, Ágnes Szakály and I began playing chamber music together again, and our first period was that of path-seeking. Our duo was joined by bassoonist József Vajda, together with whom we first played the Baroque repertoire. Miklós Sugár's Miniature Trios, for horn, bassoon and cimbalom, were composed around that time. Based on our experience of live concerts, however, it soon became clear that there was greater interest on the part of the composers and the audiences in the combination of horn and cimbalom. Scores of contemporary Hungarian composers wrote works for this duo, and in 2009 we published a special album with works for these instruments.

In 2007 in connection with a concert I had the opportunity to meet Miklós Sugár, head of the EAR ensemble, who gave me a chance to experiment with electro-acoustic music.

Programme:

István Szigeti: Corn Flakes (première)

Miklós Sugár: Kapcsolódások [Connexions] (première)

Béla Faragó: Antifóniák [Antiphons] (première)

Iván Madarász: Öt eset [Five Cases]

Péter Tóth: Scirocco

With: Ágnes Szakály – cimbalom,

István Horváth – sound engineer

3 October 2010, Budapest, Nádor Hall, Music of our Age
Festival: Works by contemporary composers for brass
instruments

Gyula Bánkövi: 4x4 (première)

Dubrovay: Concerto

Miklós Maros: Lur II. (première)

Ádám Kondor: *Y los sueos, sue os son* (Bizarrr tárgyak 9/b)
[Bizarre objects 9/b], première

4 October 2010, Budapest, Nádor Hall, Music of our Age
Festival, concert of the EAR ensemble
István Szigeti: Trió (première)

10.18132/LFZE.2013.7

V. Documentation of the activities related to the subjectmatter of this thesis

CD recordings:

Parallel Monologues. Hungaroton, 2001 HCD 31997

Born for Horn. Hungaroton, 2002. HCD 32176

Repliche. Hungaroton, 2009. HCD 32601

New Instrumental Sounds. Hungaroton, 2010. HCD 3267475

Concerts:

19 March 2007, Budapest Spring Festival, Hall of Mirrors

Participation in Ágnes Szakály's solo recital:

Ilona Meskó: 'Adom burkolt című...' [Entitled giving concealed], première

15 October 2008, Hungarian Radio, Marble Hall, launch concert of the CD 'Repliche'

19 February 2008, Hungarian Museum of Trade and Tourism, Budapest

Solo night, together with EAR ensemble

I was very pleased about the opportunity that enabled me to further expand the means of expression on the horn, and not least the repertoire.

II. Sources

My primary sources include chamber works – and their scores – by contemporary Hungarian composers either dedicated to me and/or premiered by me, as well as interviews I conducted and questionnaires I completed with the living composers. I also drew on telephone conversations or e-mail exchanges with the composers regarding certain information and methods of composition, as well as details regarding their music. Naturally I also considered the instructions received directly from the composers during the rehearsals in the run-up to the concerts or recordings.

It follows from the topic of this paper that very few of the pieces discussed were written by composers have since deceased. Even in such cases, however, I sought to reveal as much information as possible with respect to the standing of the given piece in the oeuvre of the composer. I was aided by monographs, letters, recorded interviews and articles, whose original sources have been given in both the footnotes and the bibliography.

III. Methodology

Given that in the case of contemporary works, the composer him/herself is the most authentic source, I sought to approach the works by means of a wealth of information

10.18132/LFZE.2013.7

gained from the composers. The pieces are next presented by means of musical analysis, and subsequently I seek to offer a key to learning the works on the basis of the methodology employed in my own performance practice. Except for a few pieces, including Ligeti's Trio, none discussed in this paper have been previously analysed.

The questionnaires mentioned among the primary sources included a standard set of questions that I sent the composers. The questions concerned the origins of their composition, the process of composition, the choice of instruments, the structure of the piece, the compositional means and their use, as well as special technical requirements and performance instructions.

I found that, when exploring new possibilities on the instrument, the composers attached great importance to maintaining a constant and active relationship with the performer in order to ask question about the technical features and limits of the horn. In many instances the final form of the pieces would take shape in the course of the rehearsal process. These questions prompted me also to consider, to the smallest detail, the modern possibilities of playing the horn, enabling me to verbalise these for myself and my students.

IV. Research results

The reasons for choosing this theme was that as a performer and a teacher I literally have a working relationship with these works. The novelty of the analyses provided in this paper lies in the fact that I take a look at the technical and performance aspects of these pieces primarily as a horn player. I sought to select pieces that afforded the best insight

into the technical and interpretational challenges of horn playing. My research has enabled me to provide a detailed analysis of twenty-seven works by seventeen contemporary and twentieth-century Hungarian composers, with a special emphasis on the interpretational and technical issues of horn playing.

This paper provides a cross-section of Hungarian chamber music for horn, ranging from duos to quartets. The duos being over-represented, devoting separate chapters (some divided into sub-chapters) to certain combinations of instruments was called for; chiefly in the case of typical 'sonata settings' such as the horn and sonata duos or special – uniquely Hungarian – combinations like the horn and cimbalom duos. The ensemble of electro-acoustic music and the horn, although it is not chamber music as such, has been given a separate chapter, necessitated partly by the unusual performance requirements, and partly the fact that even today this genre is absent from the music-college repertoire of the horn. Meriting a separate chapter, Miklós Kocsár's four-piece series 'Echoes' has, in my view, opened new perspectives in the genre of chamber music for horn.

This paper does not provide any biographical information about the composers. First, the reader will have ample online access to the updated curriculum vitae of the composers, and second, I attach greater importance to the role the given piece assumes in the oeuvre of the composer (e.g. Ligeti, Durkó) than to providing a sketchy biography.

Finally, I sought to provide inspiration for everyone with an aversion to teaching or performing contemporary works, arguing that these pieces open onto an incredibly rich and motivating musical world.